



BACHELORARBEIT

Herr
Alexander Stiefel

**Rainer Werner Fassbinders
Frühwerk: Mit dem antiteater-
Kollektiv zum Film**

2012

Fakultät: Medien

BACHELORARBEIT

Rainer Werner Fassbinders Frühwerk: Mit dem antiteater- Kollektiv zum Film

Autor
Herr Alexander Stiefel

Studiengang:
Film und Fernsehen / Fakultät Medien

Seminargruppe:
FF

Erstprüfer:
Herr Prof. Peter Gottschalk

Zweitprüfer:
Frau Ulla Hocker

BACHELOR THESIS

Rainer Werner Fassbinders early work: With the antitheatre to film

author:

Mr. Alexander Stiefel

course of studies:

Film und Fernsehen / Fakultät Medien

seminar group:

FF

first examiner:

Mr. Prof. Peter Gottschalk

second examiner:

Ms. Ulla Hocker

submission:

Hamburg, 20th January 2012

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname: Stiefel, Alexander

Rainer Werner Fassbinders Frühwerk: Mit dem antiteater zum Film

Rainer Werner Fassbinders early work: With the antitheatre to film

59 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2012

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	V
Abkürzungsverzeichnis.....	VI
Anlagenverzeichnis	VII
Vorwort	VIII
1 Das Action-Theater und antiteater	1
1.1 Künstlerischer Anspruch bzw. Konzept des Theaterkollektivs	1
1.2 Das Ensemble.....	4
1.3 Actiontheater und antiteater – die Stücke, eine Chronologie	7
1.3.1 Stücke aus Stücken: Bearbeitungen von Vorlagen	10
1.3.2 Fassbinders eigene Stücke	22
1.3.3 Filme des antiteaters	27
1.4 Regiestil Fassbinders und Arbeitsweise im Kollektiv	37
1.4.1 Fassbinders Theaterstil am antiteater	38
1.4.2 Fassbinders Filmstil mit dem antiteater	43
2 Das Ende des Arbeitskollektivs.....	50
2.1 „Whity“: Ein offensichtlicher Bruch	50
2.2 „Warnung vor einer heiligen Nutte“: Reflexion der Dreharbeiten zu „Whity“ ...	51
3 „Das Ende der Kommune“ – Gründe für die Auflösung des antiteaters.....	54
Literatur- und Quellenverzeichnis	XI
Anlagen	XIII
Eigenständigkeitserklärung	XX

Abkürzungsverzeichnis

RWF: Rainer Werner Fassbinder

Anlagenverzeichnis

Tabelle 1: Produktionen des Actiontheaters und antiteaters chronologisch	XIII
--	------

Vorwort

Der Name Rainer Werner Fassbinder, ist im Bewusstsein der Öffentlichkeit gemeinhin mit dem Medium Film konnotiert. Der Regisseur, Autor und Schauspieler war das Herz und der vielleicht wichtigste, auf jeden Fall aber der produktivste Regisseur der Nachkriegszeit in Deutschland und der Epoche des Neuen Deutschen Films. Weniger bekannt ist über seine Zeit in der freien Münchner Theaterszene, dem Actiontheater und später antiteater, wo sich der junge Mann im Umgang mit Schauspielern und Texten erproben konnte und so ein Ventil für seine Kunst fand.

Bereits 1966/1967, also vor seiner Zeit als Theaterschaffender, realisierte er seine ersten 3 Kurzfilme: „This Night“ (1966, verschollen), „Der Stadtstreicher“ und „Das kleine Chaos“ (beide 1967). Doch ein Erfolg blieb Fassbinder versagt. Auch seine Bewerbung bei der neu gegründeten deutschen Filmhochschule in Berlin im Jahre 1966 war erfolglos. Nach diesem Misserfolg versuchte er sich am Münchner Actiontheater, zu dem er über seine Schauspielkollegin Marite Greiselis kam.¹ So begann Fassbinders eigentliche Karriere nicht als Filmemacher, sondern als Schauspieler und Theaterschaffender. Nach anfänglichem Widerstand innerhalb dieser Gruppe gegenüber Fassbinder² kristallisierte er sich aber schon sehr bald als der Richtungsweisend heraus und wurde so zu der treibenden Kraft des Künstlerkollektivs. Mit eben dieser antiteater-Truppe realisierte Fassbinder dann auch seinen ersten Spielfilm „Liebe – Kälter als der Tod“ im April 1969. Noch im August desselben Jahres arbeitete man am zweiten Film „Katzelmacher“, der ihm und seinem Ensemble aufgrund von fünf Auszeichnungen des Deutschen Filmpreises zu überregionaler Bekanntheit verhalf. Besonderes Augenmerk dieser ersten Schaffensperiode des RWF liegt dabei auf „Warnung vor einer heiligen Nutte“ (gedreht im September 1970, Premiere 1971), der eine Reflexion über den Prozess des Filmemachens einerseits und andererseits eine grundsätzliche Auseinandersetzung Fassbinders mit dem Zerfall einer bzw. seiner Gruppe darstellt. Der Film beschäftigt sich damit, wie sich soziale Abhängigkeiten und Führerpositionen innerhalb eines sozialen Gefüges herausbilden, projiziert auf eine Filmcrew. Als Grundlage für diese Analyse dient Fassbinder natürlich die antiteater-Truppe, deren innere Prozesse er in dem Film reflektiert. Für RWF selbst endet mit „Warnung vor einer heiligen Nutte“ eine erste Schaffensperiode. Jedoch nur für Fassbinder. Alle anderen des Kollektivs war dieser Schlusspunkt weniger bewusst

¹ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 27

² Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 22f

und kam sehr überraschend.³ Das antiteater hörte auf als Arbeitsgemeinschaft, Theaterensemble und Produktionsfirma zu existieren und Fassbinders nächster Film wird auch dann von der Produktionsfirma Tango produziert werden. Es war trotz Fassbinders eigenem Eingeständnis zur einer autoritären Arbeitsweise, er bezeichnete sich selbst auch als Leithammel, immer ein Anliegen für ihn gewesen in der Gruppe, als Kollektiv, nicht nur zusammen zu arbeiten, gemeinsam etwas entstehen zu lassen, sondern auch zusammen zu leben. Ein Lebensentwurf, der die Trennung zwischen Alltagsrealität und künstlerischem Schaffen aufzuheben suchte. Dieser Versuch war gescheitert, was Fassbinder mit dem Film „Warnung vor einer heiligen Nutte“ letzten Endes anerkennt. Hinzu kommt, dass der Erfolg der ersten Filmproduktionen es Fassbinder erlaubte auch nach und nach seine filmischen Ansprüche zu erhöhen und sich seine Mitarbeiter auch auszusuchen, anstatt diese nur zu akzeptieren oder eben mit den Schauspielern zu arbeiten, die gerade am antiteater zugegen waren. Er konnte sich so immer mehr von der Prämisse entfernen, aus dem Zwang eine Tugend machen zu müssen. Retrospektiv äußert sich Fassbinder zu seinen ersten 10 Filmen als Filme, die er auch gern vergessen könne:

„Wegwerffilme ohne Ewigkeitsanspruch“⁴

und

„Für meine Entwicklung waren sie (die ersten 10 Filme) aber sehr wohl nötig“⁵

Fassbinders „häufig belächelter Fleiß und die fast hektische Überproduktion hatten zur Folge, dass kein Film mit dem Anspruch auftrat, über den Augenblick hinaus von Bedeutung zu sein.“⁶ Mit dieser Arbeit soll die oft als Experimentierphase abgetane Zeit von August 1967 bis zum teilweisen und ganzen Zerfall der antiteater-Truppe um 1970/1971 näher betrachtet und diese relativ unbekannte, aber immens wichtige Phase für die Weiterentwicklung Fassbinders als Künstler näher beleuchtet werden. Wie entwickelte sich ein Regiestil des Rainer Werner Fassbinder und wie arbeitete er in der Gruppe? Welchem Konzept unterwarf sich das antiteater? Lässt sich ein Stil im antiteater erkennen und überträgt sich dieser auch in Teilen auf Fassbinders erste Filme? Warum drehte Fassbinder später seine ersten 10 Filme, die er selbst eigentlich nur als wichtig für seine spätere Entwicklung betrachtet, mit diesem relativ festen

³ Vgl. Interview mit Harry Baer aus: „Alter Ego“, Dokumentation von R. Fischer

⁴ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 64

⁵ Vgl. „Fassbinder 1977“ (Interview)

⁶ Jensen & Schütte, Reihe Film 2, S. 109

Kollektiv? Was hat innerhalb des Kollektivs zur Entfremdung geführt? Hat Fassbinder die Mitglieder benutzt oder haben sich diese benutzen lassen? Oder war dieser Umstand beiden Parteien im Augenblick des Kunstschaffens unbewusst? Wie standen die Mitglieder der Gruppe zu Fassbinder und wann, warum und wie haben sich diese emanzipiert? Inwiefern ist auch der zunehmende kommerzielle Erfolg mit an der Zerstörung des Kollektivs beteiligt? Schließlich machte man ein Theater gegen das Establishment, und nun war man, um etwa 1970, selbst bis zu einem gewissen Grad in der deutschen Kulturlandschaft etabliert. Dabei gilt es auch zu berücksichtigen, dass RWF mit zunehmendem Erfolg nicht mehr existenziell auf einzelne Mitglieder der antiteater-Truppe angewiesen war, was sich auch dadurch zeigt, dass nach dieser ersten Schaffensperiode die Schauspieler des antiteaters nur noch gelegentlich (bis auf wenige Ausnahmen, in denen sich RWF und einige seiner Schauspieler treu blieben) in seinen Filmen auftauchte. Wie wurden die Erfahrungen aus den Gruppeninternen sozialen Verbindungen im Film „Warnung vor einer heiligen Nutte“ verarbeitet bzw. reflektiert? Wie stark war die utopisch-verklärte Träumerei des RWF über die Arbeit in einem Kollektiv, das eigentlich gar keines war, wie sich am Ende herausstellte? Wie kollidierte diese Auffassung Fassbinders über ein gemeinschaftliches, basisdemokratisches Arbeiten und Leben in einem Künstlerkollektiv mit seinem, diesem Anspruch entgegenläufigen diktatorischen Führungsstil? Das Kollektiv war, wie sich zeigen wird, ein loser Verbund von mehr oder minder Gleichgesinnten, mit unterschiedlichen Intentionen, in unterschiedlicher, oft wechselnder Zusammensetzung. Wenn man sich diesen Fragen nähert, heißt das auch Theater- bzw. Filmgeschichte zu betreiben und in diesem Fall in einem trüben Teich zu Fischen. Unterschiedliche Begebenheiten werden von den Ensemblemitgliedern auch teils völlig unterschiedlich erinnert. Als die wichtigsten Quellen werden hier Interviews und Aussagen von Fassbinder selbst zu seiner Zeit am antiteater herangezogen, sowie Interviews seiner Mitarbeiter und Schauspieler. Darunter ein Interview mit Corinna Brocher von 1973 über die genauen Vorkommnisse in der antiteater-Zeit aus der Sicht von Fassbinder. Daraus wollte Fassbinder eigentlich ein Buch über diese Zeit entstehen lassen, welches aber nie realisiert wurde. Eine genaue Einzelwerkanalyse mit der Analyse und Herausarbeitung eines „fassbinderschen“ Theaterregiestils würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und ist auch nicht Gegenstand der Frage dieser Arbeit: Was ist in den knapp drei Jahren des antiteaters vorgefallen und welche Umstände haben zum endgültigen Zerfall des Theaterensembles geführt? So soll dann ein genaueres Bild über Fassbinders Schaffen in der Zeit zwischen seinem 22. und 26. Lebensjahr gezeichnet werden.

1 Das Action-Theater und antiteater

1.1 Künstlerischer Anspruch bzw. Konzept des Theaterkollektivs

Eröffnet wurde das Action-Theater in der Müllerstraße in München am 08.03.1967 von dem Ehepaar Ursula Strätz und Horst Söhnlein mit dem Stück „Jakob oder der Gehorsam“ von Ionesco unter der Regie von Peer Raben,⁷ gefolgt von der sogenannten „Publikumsbeschimpfung“⁸ von Peter Handke. Bereits beim nächsten Stück des Action-Theaters, „Antigone“, stieß Fassbinder als Ersatzschauspieler zu der Gruppe.⁹ Man konnte im Theater schlafen, es wurde gemeinsam eingekauft und gegessen – wie in einer Hippiekommune.¹⁰ Das Ambiente, in dem Fassbinder zum Action-Theater kam, gleicht aber eher einer sozialen Einrichtung oder einem Theaterworkshop als einem geregelten Theaterbetrieb, an dem jeder, der wollte, teilnehmen konnte. Eine Suppenküche mit kulturellem Freizeitangebot. Für einen Großteil der Schauspieler, oft ohne festen Wohnsitz, war das Action-Theater ein willkommener Platz um unentgeltlich zu trinken, zu schlafen, zu essen und allemal besser als am Münchner Monopteros oder dem Englischen Garten herumzugammeln. Am Actiontheater in München versuchte man zunächst an die Aufführungen der New Yorker Avantgarde-Bühne *Living Theater* anzuknüpfen. „Als intellektuelles Vorbild des Actiontheaters bzw. antiteaters stand es nicht nur für ein ästhetisches Programm, einer Kreuzung der an sich heterogenen Konzepte von Brecht und Artaud, sondern auch für eine Existenz, die die Utopie vorleben wollte: Repressalien sollten abgeschafft, die Grenzen zwischen Theater und Leben aufgehoben werden.“¹¹ Bereits die Schreibweise, Theater ohne Dehnungs-h, fordert die oppositionelle, gesellschaftskritische Haltung.¹² Im äußerlichen Rahmen in dem ein Besuch beim antiteater ablief, zeigte sich diese antiautoritäre Haltung schon bevor das Stück anging. Man konnte sich im Vorraum ein Bier oder ein Glas Wein kaufen und dieses mit an den Platz nehmen und dort auch rauchen. An einem herkömmlichen, staatlichen Theater zu dieser Zeit war dies undenkbar gewesen, hätte nicht den Ansprüchen an die

⁷ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

⁸ Jensen & Schütte, Reihe Film 2, S. 8

⁹ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 30

¹⁰ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 30

¹¹ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 32

¹² Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 33

hochkulturelle Institution Theater entsprochen. Und aus heutiger Sicht, in einer Zeit, wo es nirgends mehr ein Raucher kino gibt und man sogar an offenen, nicht überdachten Haltestellen der Bahn mit dem Rauchverbot konfrontiert wird, absolut undenkbar. Die Gepflogenheiten im antiteater wären schlichtweg nicht mit den konservativ-bürgerlichen Gewohnheiten des gemeinen Theaterbesuchers zu vereinbaren. An Konventionen, was das Theatererlebnis an sich betraf, musste das antiteater sich nur bei Gastspielen an Fremden Theatern halten. In dieser anarchischen Atmosphäre sah Fassbinder sein erstes Stück am Actiontheater: „Antigone“ von Sophokles unter der Regie von Peer Raben, dem intellektuellen Kopf der Theatergruppe. Das Stück war wie alle Produktionen des Actiontheaters bzw. Antiteaters gegen den Strich interpretiert worden¹³ und arbeitete damit bewusst gegen konventionelle oder konservative Inszenierungsmethoden des etablierten Theaterbetriebes an. Diese „Antigone“ war eine extreme Kunstübung. Sie war rural, wie auch später Fassbinders Inszenierungen, die Schauspielerischen Mittel grob und grell. Raben hatte das Stück auf acht Seiten zusammen gestrichen. „Gespielt wurde vor schwarzen Wänden, auf denen mit Kreide Statistiken der Kriegstoten aller Zeiten gemalt waren. Exzessiv wurden Terror, Hysterie, Fanatismus und Gewalt dargestellt, Variationen der Erkenntnis.“¹⁴ Der Grundgedanke, ein bereits etwas angestaubtes Stück brutal zu zerlegen, in Versatzstücken neu zusammenzusetzen und die Stückrealität mit der aktuellen Realität der BRD in Zusammenhang zu stellen ist allen Produktionen des Action-Theaters und antiteaters eigen. Die Kritiken in den bürgerlich-konservativen Tageszeitungen fielen eher negativ aus. In der Süddeutschen Zeitung schrieb Alf Brustellin, man spiele „zwar ohne Rücksicht auf Prellungen, Schürfwunden, in gammeligen Jeans, Minikleidchen, barfuß“, aber die Aufführung sei doch „einer zentralafrikanischen Fete ähnlicher als einer sinnreichen kollektiven Emotionsäußerung.“¹⁵ Ein anderer Kritiker empfand den Abend als arge Zumutung und Tortur: „Sie stammeln, stampfen, starren und sterben, wimmernde Körper winden sich durch den Zuschauerraum, grässliche Schreie durchstoßen die Schallmauer“. In der Münchner Abendzeitung zog man diese Bilanz: „Man ist anti-alles, letzten Endes auch „Anti-Gone“, die zwecks massiver Polemik um- und umgestaucht wird. Dass das revolutionäre junge Theater auch den Kampf gegen den weißen Riesen aufgenommen hat, sich prinzipiell und wollüstig in ein Panorama von Schmutz und einer Parade schwarzer Fußsohlen gefällt, ist eine besondere Manifestation seiner antibürgerlichen Gesinnung.“¹⁶ Nach der baupolizeilichen Schließung im August 1968, verlegte die antiteater-Truppe um Fassbinder den

¹³ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 29

¹⁴ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 29

¹⁵ Alf Brustellin: Kriegstänze um Sophokles, In: Süddeutsche Zeitung, 22.08.1967

¹⁶ G.S.: Anti-Gone. In: Münchner Abendzeitung, 22.08.1967

Spielbetrieb in das Hinterzimmer der Münchner Kneipe „Witwe Bolte“. Dieses Hinterzimmer diente sozusagen dann auch als Basis zum Probieren. Im Vorfeld fand auch so etwas wie eine Gründungsveranstaltung des antiteaters in der Wohnung von Doris Mattes statt,¹⁷ bei der man sich auf den Namen antiteater einigen konnte. An dieser Gründungsveranstaltung nahmen RWF, Peer Raben, Kurt Raab, Jörg Schmitt, R.W. Brem, Doris Mattes, Lilith Ungerer, Hanna Schygulla und Irm Hermann teil.¹⁸ Es wurde an diesem Abend auch versucht unter allen Beteiligten auszuloten, wo es in Zukunft hingehen sollte, welche Richtung das Theater einschlagen solle, welche Art Theater man überhaupt denn machen wolle. Die Ergebnisse dieser Diskussion waren aber wenig ergiebig und es zeigte sich, dass RWF und Raben die Einzigen waren die mit vollem Herzblut hinter der Sache des antiteaters standen, wohingegen für einen großen Teil der Mitglieder das Theater zunächst eher als Freizeitbeschäftigung denn als ernstzunehmende Karriere-Perspektive galt.¹⁹ Trotz der oft erbarmungslosen Verrisse in den Münchner Tageszeitungen wurde dem Action-Theater und späteren antiteater eine relativ große Medienpräsenz immer zuteil. Dieser Umstand führte dann auch immer häufiger zu Einladungen für Gastspiele an staatlich finanzierten Theatern. Das änderte aber nichts daran, dass das Theater stets finanziell am Rande des Abgrundes stand. In der Dokumentation „Ende einer Kommune?“ über das antiteater verliest Raab, vor einer weißen Wand stehend, gelangweilt eine Selbstcharakterisierung des antiteaters. Ein rauchender RWF starrt dabei abwesend und möglichst gelangweilt auf den Boden.

„antiteater. Der Name verweist vor allem auf Struktur und Programm unseres Theaterensembles. Die Ablehnung richtet sich nicht gegen das Theater an sich, eher gegen die gesellschaftliche Funktion, die es in den letzten 200 Jahren hatte. Das Programm lässt sich schwer definieren, da permanente Neuorientierung im Formalen die Grundlage der künstlerischen Arbeit ausmacht. Klarer und zugleich problematischer zeigt sich die Organisation. Eine antiautoritäre Produktionsgemeinschaft innerhalb einer autoritätsfixierten Gesellschaftsstruktur mit dem Versuch gerade deren monopolisierte Produktionsformen zu benutzen: Film, Stadt- und Staatstheater. Eine immer noch nicht klar zu umreisende Form der Lebensgemeinschaft, die Großfamilie oder Kommune in der Umgebung des Kapitalismus mit den Schwierigkeiten, die sich aus der täglichen Korrespondenz mit einer weitgehend von der Ökonomie der Gefühle und dem Absolutismus der Konventionen bestimmten Welt ergeben. Wir sind nicht in den Münchner

¹⁷ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 85

¹⁸ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 86

¹⁹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 86f

Kammerspielen zu Hause und auch nicht in der „Witwe Bolte“. Wir sind manchmal zehn und manchmal zwanzig, wir sind scheinbar etabliert, aber eher chaotisch, wir produzieren und zerstören, wir spielen Theater und lieben das Geld, wir brauchen Geld und stehlen, wir machen Verträge und sind Anarchisten, wir sind nicht fixierbar und selbst fixiert, wir hören Musik (die Rolling Stones) und stehen nur zufällig auf der Bühne.²⁰

1.2 Das Ensemble

Fassbinder kam Ende August 1967 über Marite Greiselis, eine Kollegin von der Schauspielschule, zum Actiontheater und sah dort seine erste Aufführung „Antigone“ (Premiere am 20.08.1967²¹), die

„eine gewisse Faszination auf mich hatte, weil sie halt ganz anders war als alles, was ich bisher im Theater gesehen hatte. Es war die erste Begegnung mit so einer Art Intensivtheater, das nicht mit so schauspielerischen Formen arbeitet, sondern in erster Linie auf so einen ganz direkten Kontakt zwischen der Bühne und dem Publikum ausgerichtet ist.“... „Nichts langweilte mich gewöhnlich mehr als die normalen gediegenen Theateraufführungen, hier jedoch erregte mich das, was auf der Bühne geschah, wie es geschah und was dadurch im Zuschauerraum ausgelöst wurde. Zwischen den Schauspielern und dem Publikum entstand etwas wie Trance, etwas wie eine kollektive Sehnsucht nach revolutionärer Utopie.“²²

Nach der Aufführung lernte RWF Peer Raben, den Regisseur kennen. An der Theaterbar kam man ins Gespräch und wollte sich zu Proben für das bereits geplante nächste Stück „Astutuli“ von Orff verabreden.²³ Zunächst hatte Fassbinder Probleme sich überhaupt in die Gruppe zu integrieren,

„weil die Leute sich sehr verschlossen haben vor wirklich allem, was von außen kam“²⁴

Nachdem sich Anatol von Gardner während einer der nächsten Vorstellungen der „Antigone“ einen Finger brach, war die Gelegenheit für Fassbinder gekommen, und er sprang als Bote Theresias für alle restlichen Vorstellungen ein. Auch Hanna Schygulla

²⁰ „Das Ende einer Kommune?“, J. von Mengershausen, BRD 1970

²¹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

²² Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 19f

²³ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 20

²⁴ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 22

kam, nach Anfrage von Fassbinder, durch einen Zufall zu dieser Zeit an das Theater: Sie ersetzte in den letzten Vorstellungen Marite Greiselis (wurde von Heine Schoof während der Vorbereitungen zu „Leonce und Lena“ in einem Eifersuchtsanfall niedergestochen²⁵). Diese Differenzen, die mit dem Beginn von Fassbinders Engagement auftraten, führten dazu, dass es niemals zur Aufführung von „Astutuli“ kam.

Zu Beginn war das Actiontheater das Schicksal von RWF. Es war für ihn eine Möglichkeit, vielleicht die erste Möglichkeit, sich endlich als Künstler, Schauspieler und als Regisseur einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren. Dann wurde RWF zum Schicksal des Actiontheaters²⁶, indem er wie ein Magnet alles anzog, aussog und für sich benutzte. Mit seiner Persönlichkeit, seiner Kreativität und mit seiner Schaffenskraft überflügelte er alle anderen und jeder des Kollektivs war dankbar an den Ideen und Projekten des RWF teilzuhaben.²⁷ Wer sich nicht mit ihm arrangieren konnte, oder umgekehrt, der verließ das Ensemble. Innerhalb der Gruppe stieß Fassbinder aber auf immer weniger Widerstand gegen seine Ideen. Zum einen, weil er zu Hoschi Tießler, Kristin Peterson und Lilith Ungerer von Anfang an eine sehr gute Verbindung beim Inszenieren hatte²⁸ und zum anderen weil Peer Raben sich auch uneigennützig eingestand, dass Fassbinder der Regisseur mit der größeren Potenz²⁹ war, der weit schneller zu einem befriedigendem Ergebnis kam und am besten den Schauspielern das vermitteln konnte, was gemeinsam erarbeitet wurde. Das Ensemble unterlag einem ständigen Zu- und Abgang von Schauspielern bzw. Mitwirkenden. Namen tauchen auf und verschwinden bei der nächsten Produktion wieder aus der Besetzungsliste. Manche kehrten zurück, manche verließen die Gruppe für immer. Das antiteater, das mit zunehmendem kommerziellen Erfolg auch als Fassbinder-Truppe bezeichnet wurde, bestand aber dann doch aus so etwas wie einem festen Kern um Fassbinder herum, der zu seinem engsten Mitarbeiterkreis gezählt werden kann.³⁰ Bei Fassbinders erstem Besuch im Actiontheater, er sah das Stück „Antigone“ unter der Regie von Peer Raben (bürgerlich Wilhelm Rabenbauer), zeigte sich eben dieser als

²⁵ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 27; „Am 7. September 1967 stach Heine Schoof Marite Greiselis nieder; er wurde am 12. Juli 1968 wegen versuchten Totschlags zu zehn Jahren Zuchthaus verurteilt. Heine Schoofs vor Gericht abgegebene Erklärung wurde 1971 vom Suhrkamp Verlag als Buch veröffentlicht; den Fall behandelt ebenfalls der Film „Offener Hass gegen unbekannt (1971) von Reinhard Hauff

²⁶ Vgl. Interview mit Irm Hermann

²⁷ Vgl. Interview mit Irm Hermann

²⁸ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 35

²⁹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 39

³⁰ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 30

Wortführer des sogenannten Action-Theaters. Er hatte sein Engagement als Schauspieler in Wuppertal unter Androhung einer Konventionalstrafe beendet und kam dann zum Actiontheater nach München.³¹ Außer Kurt Raab, der noch als Requisiteur beim Fernsehen arbeitete, lebten alle Mitglieder vom oder im Theater. Weitere Mitglieder bei Fassbinders erstem Auftauchen im Theaterbetrieb waren Marite Greiselis, Dieter Aurich, Lilith Ungerer, Kristin Peterson, Hoschi Tießler, Anatol von Gardner, Heiner Schoof, Peter J. Heinrich, Toni el Gitano sowie ein weiterer unbekannter Schauspieler. Wirklich ambitioniert professionell Theater zu machen waren damals nur Raben, Raab und Fassbinder. Außerdem werden von Fassbinder immer wieder das Engagement von Marite Greiselis (spielte 1966 in Fassbinders Kurzfilm „Das kleine Chaos“³²), Lilith Ungerer und Rudolf Waldemar Brem erwähnt. Und eben diese fünf Personen beschreibt Fassbinder als sowohl am engagiertesten als auch am ambitioniertesten in der Gruppe. Mit Fassbinder zog auch ein gewisses Maß an Professionalität ins Theater ein, die er auch von anderen erwartete. So wurde mit der Einführung gewisser Regeln die Situation stabiler und Ensemblemitglieder, die aus rein Zweckmäßigen Gründen ihre Zeit am Theater verbrachten, schieden aus, sei es wegen Differenzen mit Fassbinder, wegen verschiedenartigster Intrigen oder anderen Begebenheiten (siehe Kapitel 1.3). Einige neue Schauspieler und Mitarbeiter kamen, vor allem auf Wunsch Fassbinders, neu dazu (Irm Hermann, Hanna Schygulla, Rudolf Waldemar Brem, Ingrid Caven, Günther Kaufmann, Harry Baer, u. a.). Spricht man also vom Ensemble des Action-Theaters und dem aus ihm hervorgegangenen antiteater, lässt sich dies nicht als geschlossenes Kollektiv beschreiben sondern man muss zunehmend von den Mitarbeitern des Rainer Werner Fassbinder sprechen, die dieser sich auch selbst aussuchte und nach seinen Vorstellungen einsetzte. Dieser Verbund an Menschen, die sich um Fassbinder versammelten, unterlag einem ständigen Wandel. Zum festen Kern, Fassbinder spricht vom Stoßtrupp des antiteaters,³³ zählt vor den ersten Filmproduktion laut Fassbinders eigener Einschätzung vor allem Peer Raben. Hinzu kommen Irm Hermann, Kurt Raab und Rudolf Waldemar Brem, sowie Ingrid Caven, Ursula Strätz und Hanna Schygulla³⁴. Raben wird später für alle Fassbinder-Filme die Musik liefern,³⁵ Irm Hermann spielte bis „Angst vor der Angst“ von 1975 in vielen Fassbinder-Produktionen, danach erst wieder in „Berlin Alexanderplatz“ von 1982³⁶ mit. Harry Baer, seit „Katzelmacher“ an

³¹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 20

³² Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S.155

³³ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 105

³⁴ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 210

³⁵ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 55

³⁶ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 55

Fassbinders Seite, wird ihn als Regieassistent und künstlerischer Mitarbeiter begleiten. Einige blieben Fassbinder fast ein Leben lang treu (Raben, Raab, Schygulla, Baer u.a.), andere tauchen nur vereinzelt (Günter Kaufmann, Irm Hermann, Rudolf Waldemar Brem, Hansi Hirschmüller) oder nur einmal auf. Die Tabelle im Anhang³⁷ gibt einen Überblick über alle Theaterproduktionen und später Filmprojekte, an denen Fassbinder mit der antiteater-Truppe beteiligt war und führt alle Schauspieler und künstlerischen Mitarbeiter der jeweiligen Produktionen auf. Daraus ist dann auch ersichtlich, in welcher Funktion und über welche Zeitspanne die einzelnen Schicksale mit dem des Rainer Werner Fassbinder verknüpft waren.

1.3 Actiontheater und antiteater – die Stücke, eine Chronologie

Grundsätzlich lassen sich die Produktionen, die RWF am Actiontheater und dem späteren antiteater erarbeitete und zur Premiere führte, in zwei Kategorien einteilen: In Stücke von anderen Autoren, die Fassbinder alleine oder zusammen mit anderen Ensemblemitgliedern in seinem Sinne umschrieb, und solche Stücke, die komplett Fassbinders Gedankenwelt entsprangen. Für die Filme, die mit dem antiteater entstanden sind, lieferte Fassbinder fast alle Drehbücher alleine und hatte nur selten Co-Autoren.³⁸ Am 6. Juni 1968 wurde das Theater vom Amt für Öffentliche Ordnung geschlossen – wegen Mängeln an den elektrischen Leitungen (wie es offiziell hieß). Ein Großteil der Action-Theater-Leute gründete daraufhin das 'antiteater', das im Oktober 1968 sein neues Domizil im Hinterzimmer der Schwabinger Kneipe "Witwe Bolte" fand. Am erfolgreichsten am antiteater waren die Fassbinder-Stücke aus eigener Feder, da er laut eigener Aussage,

mit den Stücken, die von mir sind, etwas besser zurande komme als mit fremden, wenn ich es so überblicke.³⁹ ... „Zu dem Zeitpunkt habe ich meine Stücke ganz konkret auf Leute hin geschrieben. Und bei den anderen Stücken, wie bei Mockinpott und Ajax, halt für eine vorhandene Personnage, die von dem Dichter vorhanden war, jetzt die Leute draufgeklebt habe, die zum Teil völlig verkehrt gewesen sind.“⁴⁰

³⁷ Anhang, Tabelle 1, Theater- und Filmproduktionen Chronologisch

³⁸ Vgl. Anhang, Tabelle 1

³⁹ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 102

⁴⁰ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 103

Fassbinders eigene Stücke waren

„...von der Aufführung her, die schönere Möglichkeit für uns, uns mit einem Thema auseinanderzusetzen, also nicht eine, wie sie auch in einem Staatstheater passieren kann, wie das bei Ajax passiert ist. Also, ich glaub, dass es im antiteater immer dann schief gegangen ist, wenn wir Aufführungen so gemacht haben, wie sie an sich auch ein Staatstheater machen würde, weil dann kam das Eigenartige und das Spezifische der Leute nicht mehr zum Tragen, dann war das nicht mehr da, dann wirkten sie zum Teil auch laienhaft, was bei Stücken, die du speziell für sie machst, überhaupt nicht der Fall ist, wo sie wirklich ganz toll sind und auch perfekt, das geht dann da nicht mehr, das haut nicht hin.“⁴¹

Fassbinder versuchte also die Stücke dem antiteater und deren Schauspielern auf den Leib zu schreiben, und so die Tatsache zu überspielen, dass die antiteater-Schauspieler zumeist Laien waren, was die rein technischen Möglichkeiten der Schauspielerei einschränkt.

August 1967 - „Antigone“

Die erste Produktion des Action-Theaters, bei der Fassbinder mitwirkte, war „Antigone“ in der Bearbeitung von Peer Raben. Auf die Regie hatte er keinen Einfluss. Er war zunächst erst einmal Ersatzschauspieler und übernahm die Rolle des Boten⁴² von Anatol von Gardner. Die Tragödie „Antigone“ wurde erstmals 442 v. Chr. aufgeführt. Die zentralen Fragen des Stücks behandeln Themen wie die Wechselbeziehung von Gesetz und Glaube und suchen eine Antwort auf die Frage nach dem Preis des Widerstandes für die einen oder anderen Grundprinzipien. Aufgrund der inhaltlichen Handlung kann das Stück aber auf etwa 380 v. Chr. datiert werden.⁴³ Raben strich den Sophokles-Text auf acht Seiten zusammen und reduzierte das Drama auf den politischen Konflikt: Kreon als Tyrann, der jede Übertretung seines Gebots mit dem Tode straft.⁴⁴

⁴¹ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 103

⁴² Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 30

⁴³ <http://www.inhaltsangabe.de/sophokles/antigone/>

⁴⁴ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 29

Baupolizeiliche Schließung des Action-Theaters im Juni 1968 & Umzug

Am 06.06.1968⁴⁵ bekam das Action-Theater in der Müllerstraße in München Besuch durch den Gerichtsvollzieher und dieser verfügte über die Zwangsschließung aus „baupolizeilichen Gründen“⁴⁶, einem vorgeschobenen Kündigungsgrund. Fakt war, dass bereits während der Produktion „Axel Cäsar Haarmann“⁴⁷ die Behörde zu Besuch war und bemängelte, dass das Theater eine Lizenz hätte Theater zu machen, aber nicht Kabarett. Auch die Vorgängerstücke waren nicht weniger gesellschaftskritisch. Mit Klassikerinszenierungen, die kess die Staatstheater-Mentalität verhöhnten und einem Marieluise-Fleißer-Abend („Zum Beispiel Ingolstadt“) wurde das Action-Theater zu einem Geheimtipp unter den Kritikern. Mit dem Ensemble-Stück „Axel Cäsar Haarmann“, einer Springer-Revue als Antwort auf das Attentat auf Dutschke, deren Erlös, der der Programmzettel verkündete, dem Rechtshilfefonds des SDS zufließt, geriet das Action-Theater in den Bannstrahl der Staatsmacht. Am 6. Juni 1968 wurde das Theater vom Amt für Öffentliche Ordnung geschlossen – wegen Mängeln an den elektrischen Leitungen (wie es offiziell hieß).⁴⁸ Es wurde also ganz offensichtlich nach einem Grund gesucht die Gesellschafts- und Staatskritik die ja im Actiontheater praktiziert wurde zu unterbinden.

„Da war schon ziemlich klar, da ist was im Gange, weil, wenn du in so ´nem Raum was suchst, was baupolizeilich nicht stimmt, dann findest du´s natürlich auch.“⁴⁹

Zeitgeschichtlich interessant und erwähnenswert im Zuge der Schließung des Actiontheaters aus polizeilichen Gründen ist die Nähe des Action-Theaters zu den späteren RAF-Terroristen Gudrun Enslin und Thorwald Proll, die zu dieser Zeit oft das Theater besuchten. Sie verübten dann wenig später zusammen mit Söhnlein die Brandanschläge auf ein Frankfurter Kaufhaus.⁵⁰ Bereits einen Monat nach der Schließung fand am 10.07.1968⁵¹ im Rahmen der 6. Münchner Werkraum-Wochen der Akademie der Künste die erste Premiere des auf Initiative von Fassbinder, Raben, Hermann und anderen⁵² neu gegründeten antiteaters auf dem Programm: „Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wurde“ von Peter Weiss. Ab 06.08.1968

⁴⁵ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

⁴⁶ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 33

⁴⁷ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 79

⁴⁸ http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm

⁴⁹ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 79

⁵⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 80

⁵¹ <http://www.cinemagay.it/autori/frw/F4%20-%20tutto%20il%20teatro.htm>

⁵² Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 33

konnte dann das Hinterzimmer der Kneipe „Witwe Bolte“ als Spielstätte für das antiteater genutzt werden.⁵³ Dazwischen lag noch die Premiere von „Orgie Ubu“ im Bühner-Theater.⁵⁴

1.3.1 Stücke aus Stücken: Bearbeitungen von Vorlagen

Oktober / November 1967 - „Leonce und Lena“

Bereits beim zweiten Stück des Action-Theaters wird Fassbinder als Co-Regisseur genannt. Auf Anregung von Ursula Strätz entschied man sich dafür die Komödie „Leonce und Lena“ von Georg Büchner (Erscheinungsjahr 1836; Uraufführung 1895⁵⁵) auf die Bühne zu bringen. Das Stück war mit aktuellen Zeitbezügen vom Schahbesuch bis zu Beatles-Songs versetzt⁵⁶ und kann als versteckte Polit-Satire unter dem Deckmantel harmloser Fröhlichkeit verstanden werden. Es erzählt die Geschichte des Prinzen Leonce aus Popo, der die ihm völlig unbekannte Prinzessin Lena von Pipi heiraten soll und vor dieser Verpflichtung mit seinem Diener Valerio nach Italien flieht.⁵⁷ Auf seiner Reise begegnet der vom Lebensüberdruß und Langeweile gezeichnete Prinz Lena, in die er sich verliebt ohne ihre wahre Identität zu kennen.⁵⁸ Raben, Fassbinder, Ursula Strätz und Kristin Peterson einigten sich darauf die Inszenierung gemeinsam zu erarbeiten.⁵⁹

„Aber so eine (gemeinsame) Vorstellung zum Tragen zu bringen, dass jemand sie auch herstellen kann, das ist was anderes. Das ist Regie führen. Was entwickeln vorher, das können ein paar zusammen machen, aber mit einem Menschen, einem Schauspieler das dann herstellen, das kann sicher nur einer.“⁶⁰

„Leonce und Lena“ hatte Premiere am 03.11.1967 im Actiontheater in München.⁶¹

⁵³ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

⁵⁴ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

⁵⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Leonce_und_Lena

⁵⁶ http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm

⁵⁷ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Leonce_und_Lena

⁵⁸ http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm

⁵⁹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 26

⁶⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 36

⁶¹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

Dezember 1967 - „Die Verbrecher“

Nach „Leonce und Lena“ folgten, erneut auf Initiative von Ursula Strätz⁶², „Die Verbrecher“ von Ferdinand Bruckner, einem Schauspiel in drei Akten aus dem Jahre 1928.⁶³ Erstmals führte Fassbinder alleine Regie und so bezeichnet er „Die Verbrecher“ selbst als ein Schlüsselstück in seiner Entwicklung als Regisseur:

„Das war das Stück, an dem ich am intensivsten und am längsten geprobt habe, jemals (circa 3 Monate⁶⁴). Für mich war diese Aufführung („Die Verbrecher“) so wichtige weil ich mir die Grundlage erarbeitet habe für alles, was ich dann später gemacht habe an Aufführungen.“⁶⁵

Während dieser Proben ereignete es sich, dass das Actiontheater an die *Comédie de Paris* im Rahmen des *Nouveau Théâtre libre* von 11. Bis 25. November 1967⁶⁶ zu einem Gastspiel ihrer „Antigone“-Version eingeladen wurde. In diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben darf die Rückkehr des Horst Söhnlein zu dieser Zeit an das von ihm mitbegründete Theater.⁶⁷ Als Fassbinder zum Action-Theater stieß, lag dieser bereits seit geraumer Zeit im Krankenhaus und konnte so erst ab dem Gastspiel in Paris wieder auf die Entwicklung des Theaters einwirken, die seit Fassbinders Auftauchen maßgeblich von dessen Ideen mitgeprägt wurde. Die Resonanz auf die „Antigone“ in Paris war äußerst gering⁶⁸. Zurück in München wurde weiterhin „Leonce und Lena“ gespielt und aufgrund der fortwährenden Querelen zwischen Fassbinder und Söhnlein kam es nach der letzten Vorstellung von „Leonce und Lena“ zum Eklat: Horst Söhnlein zerstörte zusammen mit anderen das Theater und hinterließ den Spruch „Das ist dein Werk!“ auf der Bühne, was klar auf Fassbinder zielte. Das Theater wurde daraufhin von Fassbinder, Raben und anderen wieder notdürftig hergerichtet und nutzbar gemacht.⁶⁹ Peer Raben trat als Entscheidungsträger künstlerischer Inhalte immer weiter in den Hintergrund und hatte bereits

⁶² Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 37

⁶³ http://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Bruckner

⁶⁴ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 47

⁶⁵ Fischer, Fassbinder über Fassbinder. S. 46

⁶⁶ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 170

⁶⁷ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 47

⁶⁸ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder. S. 50

⁶⁹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 51

„während „Leonce und Lena“ seine eigene schöpferische Kraft voll hinten gestellt und seinen Lebensinhalt darin gesehen, mir (RWF) die Umstände so zu ermöglichen, dass ich arbeiten kann.“⁷⁰

Man schaffte es dann trotz all dieser Differenzen und Veränderungen noch insgesamt fünf Vorstellungen von „Die Verbrecher“ (Premiere am 19.12.1967⁷¹) in München zu realisieren.⁷² Als Söhnlein seit Paris immer autoritärer als Chef auftrat und bestimmte, dass die Einnahmen direkt an ihn als Theaterleiter gehen sollten und eine dem Action-Theater fremde Person an die Kasse setzte, zogen Fassbinder und Raben aus der gemeinsamen Wohnung mit Strätz und Söhnlein aus, nachdem sie die von Söhnlein eigenmächtig angesetzte Nachtvorstellung von „Der amerikanische Soldat“ (ein drei-Personen-Stück, erarbeitet von Fassbinder, Raben und Raab⁷³) platzen ließen.⁷⁴ So ging die Zeit des Actiontheaters mit den Folgeereignissen der Rückkehr von Horst Söhnlein an das Theater und dem Verlassen der gemeinsamen Wohnung mit Strätz und Söhnlein für RWF zu Ende.⁷⁵ Fassbinder und Raben zogen in die Ein-Zimmer-Wohnung in der Ainmillerstraße 5 zu Irm Hermann, mit der Fassbinder 1966 einst zusammen war.⁷⁶

Februar 1968 - „Zum Beispiel Ingolstadt“

Für die Produktion von „Zum Beispiel Ingolstadt“ (Premiere am 18.02.1968⁷⁷) unter der gemeinsamen Regie von Fassbinder und Raben konnte man im experimentellen Bühner-Theater in München unterkommen, wo auch die Proben stattfanden. Das Stück ist eine Bearbeitung von Marieluise Fleißers „Pioniere in Ingolstadt“ (Uraufführung 25.03.1928 an der Komödie Dresden⁷⁸). Fleißers Volksstück handelt von den beiden Dienstmädchen Berta und Alma, die nach Liebe suchen aber nicht finden, während in ihrer Stadt Pioniere stationiert sind. „Zum Beispiel Ingolstadt“ erschien offiziell als Produktion des Bühner-Theaters, von welchem man noch einige Schauspieler von der Gastbühne übernahm, darunter Franz Xaver Kroetz.⁷⁹ Man hatte

⁷⁰ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 39

⁷¹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

⁷² Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 50

⁷³ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 54

⁷⁴ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 57

⁷⁵ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 50

⁷⁶ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 52ff, 57

⁷⁷ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

⁷⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Pioniere_in_Ingolstadt

⁷⁹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 34

allerdings mit dem Theaterleiter eine ungünstige finanzielle Abmachung geschlossen (50 Prozent der Einnahmen des Abends gingen direkt ans Theater und der Rest wurde nochmals zu 50 Prozent zwischen den Schauspielern und dem Theater geteilt; so blieben dem Ensemble lediglich 25 Prozent⁸⁰) und so kam es, dass Elke Koska (seit dem Stück „Leonce und Lena“ dabei⁸¹) am Abend vor der fünften Vorstellung anrief und ausstieg, weil nahezu kein Geld übrig blieb und sie nicht völlig unentgeltlich spielen wollte. Kurt Raab kam dann am selben Abend wie Koska nicht zur Vorstellung und so wurde an diesem Abend zum letzten Mal „Zum Beispiel Ingolstadt“ im Bühnener Theater gespielt, unter Streichung dieser beiden Rollen und wie so oft im antiteater unter erheblicher Improvisation.⁸²

April 1968 - „Axel Cäsar Haarmann“

Im Monat April 1968 erarbeitete man sich (neben „Katzelmacher“) noch ein zweites Stück: Im Kollektiv⁸³ entstand „Axel Cäsar Haarmann“, welches am 26. April 1968⁸⁴ Premiere hatte, also kurz vor den Beschlüssen zu den Notstandsgesetzen in der BRD am 30. Mai 1968. Diese Kollektivproduktion ist auch die einzige

„...die aus einer konkreten politischen Situationen entstanden ist, das war kurz vor den Notstandsgesetzen. Da war überall in Deutschland halt einiges los und auch an dem Theater, und da wurde nun bei einigen Leuten ganz klar, dass Sie das Theater doch als Waffe zur Veränderung der Welt gesehen habe.“⁸⁵

So suchte sich jeder der an der Produktion beteiligten Schauspieler ein Gebiet aus, dass ihm am nächsten Stand und recherchierte dieses. Daraus wurde dann eine gemeinsame Bühnenform erarbeitet und diese von RWF fixiert. Zielsetzung war anhand einzelner Vergleiche zwischen dem was die Springer-Presse schrieb und anderer Zeitungsartikel⁸⁶ zu beweisen, dass die Notstandsgesetze einem neuen Faschismus Vorschub leisteten⁸⁷, an dem die Springer-Presse maßgeblich beteiligt war. Den prägnantesten Auftritt hatte Fassbinder am Ende des Stücks, als er alleine

⁸⁰ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 59f

⁸¹ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 46

⁸² Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 60

⁸³ Vgl. Anhang, Tabelle 1

⁸⁴ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 172, Kollektivarbeit von Caven, Hermann, Jessica, Mattes, Schygulla, Ungerer, Gissel, Brem, Fassbinder, Krää, Kröpelin, Raben, Schmidt, Tießler, Wanninger)

⁸⁵ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 72

⁸⁶ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 75

⁸⁷ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 72

auf der Bühne stand, bewaffnet mit einem Feuerwehrschauch, und der Lautsprecher die Zuschauer aufforderte den Raum unverzüglich zu verlassen. Nach dreimaliger Warnung drehte RWF den Hahn auf und sprühte Wasser ins Publikum. Das Stück war eine Anspielung auf die aktuelle Politik und speziell auf das Gebären der Polizei bei Demonstrationen. Hintergrund zur Realisierung waren die gesellschaftlichen Begebenheiten in der BRD Ende der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts: Die Studentenproteste und der Tod von Benno Ohnesorg während einer Demonstration am 02.06.1967⁸⁸, die Diskussionen im Vorfeld der Notstandsgesetzgebung in der BRD, eingeführt am 30.05.1968⁸⁹, die sich immer stärker formierende APO oder die Diskussion um die Mitschuld der Springer-Presse am Tod Dutschkes. Schon der Titel, „Axel Cäsar Haarmann“ kombiniert den Vornamen des Begründers der Springer-Presse, Axel Cäsar Springer, mit dem Nachnamen eines hannoverischen Massenmörders, Fritz Haarmann. Das Stück unterstellt dem Pressekonzern daher schon im Titel eine gesamtgesellschaftliche Mitverantwortung an den Entwicklungen in der BRD. Kurz gesagt wollte man eben auch ein Statement zur brodelnden großpolitischen Lage der BRD abgeben und dieses im Rahmen eines Theaters, verbunden mit der Utopie⁹⁰ man könne das Theater als Werkzeug zu Veränderungen der Gesellschaft benutzen. Verändert hat sich aber nichts, die Notstandsgesetze der BRD wurden am 30.05.1968 beschlossen. „Axel Cäsar Hamann“, war vor allem bei der linken Studentenschaft ein großer Erfolg.

Juli 1968 - „Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wurde“

Am 10.07.1968⁹¹ fand im Rahmen der 6. Münchner Werkraum-Wochen der Akademie der Künste die erste Premiere des neu gegründeten antiteaters⁹² auf dem Programm: „Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wurde“ von Peter Weiss (Uraufführung Mai 1968, Landestheater Hannover). Das Stück handelt von einem gewissen Herrn Mockinpott, der unschuldig im Gefängnis sitzt. Für die Entlassung gibt er seine gesamten Ersparnisse aus und kehrt schließlich nach Hause zurück. Da muss er feststellen, dass seine Frau einen Liebhaber hat und sein ehemaliger Arbeitgeber nichts mehr von ihm wissen will. Weder eine Herzoperation noch eine Fragestunde bei der Regierung bescheren ihm die erhoffte Erleichterung, schon gar nicht die gelegentlich erscheinenden Engel. Schließlich beschwert er sich beim „lieben Gott“ und

⁸⁸ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 172

⁸⁹ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, ebenda

⁹⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 75

⁹¹ <http://www.cinemagay.it/autori/frw/F4%20-%20tutto%20il%20teatro.htm>

⁹² Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 33

danach scheint es Mockinpott besser zu gehen – jedenfalls geht er besser, nachdem er endlich gelernt hat, seine Schuhe richtig anzuziehen.⁹³ Am Schluss muss Mockinpott erkennen, dass er selbst lernen muss zu leben. Er zieht endlich seine Schuhe richtig an und beginnt nun seinen eigenen Weg zu gehen.⁹⁴ Die Energie ein eigenes Stück zu schreiben konnte Fassbinder in dieser Zeit nicht aufbringen⁹⁵ und so entschieden sich Raben und Fassbinder für das Stück „Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wurde“, weil

„wir zu dem Zeitpunkt, also Raben und ich (RWF), auf so ´nem Trip waren, dass die Möglichkeit zu leiden etwas Positives sein müsste, und haben daraufhin das Stück untersucht. Das hat dem, was unsere Vorstellungen an sich davon gewesen wären, nicht entsprochen, aber es war von seiner Personage her ein für uns spielbares Stück, und wir haben angefangen, eine Besetzungsliste zu machen.“⁹⁶

Proben konnte man den „Mockinpott“ nur sehr wenig, da die Aula eines Mädchenheims, in dem man dafür unterkommen konnte auch anderweitig belegt war.⁹⁷ Probleme bei dieser Produktion ergaben sich auch aus der Konstellation der Doppelregie unter Jörg Schmitt und RWF. Dieser Jörg Schmitt aber war in den Augen Fassbinders kein gleichberechtigter Regisseur sondern nur Regieassistent. Es gab Streitigkeiten zum Urheberrecht gewisser Details der Inszenierung. So beanspruchte Schmitt gewisse Einfälle die Inszenierung betreffend für sich. Als die Kritik später diese Ideen verriss schob er die Einfälle Fassbinder zu. Fassbinder und Schmitt arbeiteten danach nie wieder zusammen.⁹⁸ Bei der Kritik viel das Stück also durch, vor allem in der Süddeutschen Zeitung.

„Wenn in der Süddeutschen Zeitung eine Sache wenigstens interessant besprochen worden ist, hatten wir Zuschauer, und wenn sie so lächerlich gemacht wurde wie in diesem Fall von Joachim von Mengershausen der Mockinpott, dann kommen die Leute nicht mehr.“⁹⁹

⁹³ http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm

⁹⁴ <http://www.osz-wiso.de/typo/index.php?id=312>

⁹⁵ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 87

⁹⁶ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 82

⁹⁷ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 84

⁹⁸ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 84

⁹⁹ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 89

Der „Mockinpott“ war aus Mangel an Zuschauerinteresse vorzeitig abgesetzt worden.¹⁰⁰ Da man in der Akademie der Künste nur im Rahmen der Werkraumwochen unterkommen konnte, musste sich die antiteater-Truppe schon bei der nächsten Produktion erneut einen neuen Spielort suchen.

August 1968 - „Orgie Ubu“

Für die Premiere von „Orgie Ubu“ nach Alfred Jarrys (Premiere am 02.08.1968¹⁰¹) unter der Regie von Raben und Fassbinder, konnte man nach Verhandlungen über eine bessere finanzielle Lösung wieder im Büchner-Theater unterkommen, wo auch die Proben stattfinden konnten.¹⁰² Die Produktion hatte man sich im Kollektiv erarbeitet. Man hat sich gemeinsam eine Abfolge von Szenen überlegt und während der Probenphase die improvisierten Texte fixiert. „Orgie Ubu“ war ein Stück für 7 Personen.¹⁰³ Bis auf Raben und Fassbinder waren während der Proben nicht immer alle anwesend, was an ihren zum Teil bürgerlichen Jobs lag.¹⁰⁴

„Von den sieben waren´s dann wieder immer zwei oder drei, die bei den einzelnen Entwicklungsdingern nicht dabei waren. Und wiederum haben die anderen das Gefühl gehabt, eigentlich haben wir´s ja doch nicht gemeinsam gemacht.“¹⁰⁵

Das Stück ist eine Bearbeitung von Alfred Jarrys König Ubu (Uraufführung 1896, Paris¹⁰⁶) und handelt von dem Offizier Ubu der den König stürzt und sogleich alle Adeligen enthaupten, im Stück „enthirnen“ ließ, und im Verlaufe der Handlung immer mehr zum Tyrannen mutiert. Die Handlung wurde vom antiteater verlegt in einen kleinbürgerlichen Haushalt. Den Rahmen bietet eine komische Familienfeier, deren Teilnehmer in verklemmten Gruppensex verfallen.¹⁰⁷ Die Aufführung wurde bereits nach 50 Minuten durch den Besitzer des Theaters abgebrochen, indem er den Strom abstellte, da ihm das provozierende antibürgerliche Treiben auf der Bühne zu viel war.¹⁰⁸ So stand das antiteater von heute auf morgen erneut auf der Straße und ohne

¹⁰⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, 93

¹⁰¹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

¹⁰² Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, 93

¹⁰³ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 94

¹⁰⁴ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 94

¹⁰⁵ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 94

¹⁰⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6nig_Ubu

¹⁰⁷ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 94

¹⁰⁸ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 95

festen Spielort da. Die Kritiken zu dem Stück waren auch nicht sehr positiv¹⁰⁹, jedoch blieb für das antiteater das verbindende Gefühl des gemeinsamen, kollektiven Rauswurfs als Folge gemeinsamen Kunstschaffens, gepaart mit der Kraft sich einen neuen Raum zu suchen, was binnen einer Woche gelang.¹¹⁰ Schließlich konnte man ab dem 06.08.1968¹¹¹ im Hinterzimmer der Kneipe „Witwe Bolte“ in der Münchener Amalienstraße¹¹² eine dauerhafte Bleibe für das antiteater finden¹¹³ und „Orgie Ubu“ mit gutem Erfolg weiterspielen.

„Die Leute saßen bis auf die Bühne rauf, und der Laden war so was von bumsvoll, weil der Skandal, da kamen die Leute halt angerannt, das wollten sie sehen.“¹¹⁴

Die Eintrittspreise lagen bei zwei Mark fünfzig für Studenten und vier Mark für Normalbürger.¹¹⁵

„Wir haben da, in den zehn Tagen, jeder so zwischen fünfunddreißig und fünfzig Mark nach Hause getragen und das war sensationell. Ich mein, da hat man schon ´ne richtige Perspektive gesehen, und da haben auch die anderen plötzlich gemerkt, ja, da ist ja vielleicht doch was zu machen.“¹¹⁶

Oktober 1968 - „Iphigenie auf Tauris“

Am 25.10.1968¹¹⁷ fand die Uraufführung der „Iphigenie auf Tauris“ von Johan Wolfgang von Goethe nach einer Bearbeitung von Rainer Werner Fassbinder und unter der alleinigen Regie desselben im Hinterzimmer der Kneipe „Witwe Bolte“ statt. In Fassbinders Interpretation ist Iphigenie das Symbol pervertierter Freiheit und Thoas repräsentiert politische Repression. Es ist eine zeitgenössisch-kritische Reflexion des Autors RWF über Goethes „Iphigenie“ als Drama der Macht und der Rechtfertigung von Macht. Mit Goethes Iphigenie verband Fassbinder nur noch den Namen, einige

¹⁰⁹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 95

¹¹⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 95

¹¹¹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

¹¹² Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 95

¹¹³ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 33

¹¹⁴ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S.96

¹¹⁵ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 96

¹¹⁶ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 97

¹¹⁷ <http://www.cinemagay.it/autori/frw/F4%20-%20tutto%20il%20teatro.htm>

Zitate und die Problemstellung der Machtfrage.¹¹⁸ Wegen des Erfolges des Vorgängers „Mockinpott“ bei der linken Studentenschaft

„...war es eine eigenartige Premiere, weil, da war das Theater zu dreiviertel voll mit Linken, und die haben da eine Aufführung gesehen, die ihren Vorstellungen von Theater nicht entsprach. ... Man hat nichts mehr gehört, nichts mehr gesehen, ich mein, grad lustig war's. Es war halt wirklich mal was los.“¹¹⁹

Das Chaos in der Premiere lies keine ernstzunehmende Kritik zu, die dennoch eher negativ ausfiel. Negative Kritik über eine Aufführung die sich aufgrund der Umstände im Theater gar nicht hinreichend beobachten ließ.¹²⁰

November 1968 - „Hilferufe“

Am 17.11.1968 war die Premiere von „Hilferufe“ (Uraufführung 1967, Städtische Bühnen Oberhausen¹²¹), einem Stück von Peter Handke unter der Regie von Peer Raben¹²² im antiteater München. Fassbinder war an dieser Produktion lediglich als Schauspieler beteiligt und zeigte auch so wenig Interesse, ebenso wenig wie das Publikum.¹²³ Für das Stück von Handke entschied man sich aus rein pragmatisch-finanziellen Gründen, weil Handke zu dieser Zeit in der Münchner Theaterszene einen gewissen Ruf hatte.¹²⁴

„Wir haben es wirklich nur gemacht, weil wir gedacht haben, da kommen Leute, die wollen Handke sehen. Und die Leute, die ins antiteater kamen, die kamen halt nicht, um Handke zu sehen, da haben wir uns einfach verkalkuliert. Und es war auch das einzige Mal, dass wir kalkuliert haben, und da haben wir uns auch gleich ganz unheimlich verkalkuliert, weil da kam nämlich schon gleich gar niemand mehr. Weil, antiteater und Handke, das ist einfach nix.“¹²⁵

¹¹⁸ http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm

¹¹⁹ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 99

¹²⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 99

¹²¹ http://www.suhrkamp.de/theater_medien/hilferufe-peter_handke_100243.html

¹²² Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

¹²³ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 108

¹²⁴ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 108

¹²⁵ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 108

Dezember 1968 - „Ajax“ & „Der amerikanische Soldat“

Zur Doppelpremiere am 09.12.1968¹²⁶ des Abends mit „Ajax“ gesellte sich noch das Fassbinder-Stück „Der amerikanische Soldat“. Die Tragödie „Ajax“ spielt während des Trojanischen Krieges. Ajax will aus Eifersucht auf Odysseus und Menelao diese ermorden. Doch Athene versetzt ihn in einen Wahn und er erschlägt anstatt der beiden Fürsten lediglich Beutevieh. Aus Scham darüber nimmt er sich das Leben. In Fassbinders Ajax-Version, in der er den alten Text mit Sprichworten, Liedern und Zitaten versetzt, ist der Held keine lächerliche, sondern eine tragische Figur. Wie der Untertitel „Eine anarchische Operette“ nahelegt, gibt es Arien und Lieder in diesem „Ajax“, die man nach Belieben vertonen kann.¹²⁷ Die Inszenierung des „Ajax“ war für Fassbinder jedoch nicht zufriedenstellend oder sehr gelungen, was zum einen an der Laienhaftigkeit der Schauspieler lag, die mit den Texten schlichtweg überfordert waren,¹²⁸ und zum anderen an der zu kurzen Probezeit. So driftete das Stück ins Kabarett ab, und wurde durch Vergröberungen komisch, ja dilettantisch und lächerlich.¹²⁹ Fassbinder selbst gestand sich, ein dass es an künstlerischem Potenzial dazu nicht gereicht hat, auch nicht dazu zu sagen das Stück ist zu aufwendig für die Möglichkeiten in unserem Kneipentheater und das Stück kann deswegen nicht stattfinden.¹³⁰

24.12.1968 - „Iphigenie auf Tauris“ im Forum Theater Berlin

„Jetzt war das antiteater mittlerweile so berühmt, dass es vom Forum-Theater in Berlin eingeladen wurde, da ein Gastspiel zu machen. Wir haben zugesagt und haben uns dann auch noch auf so einen unheimlich neckischen Termin geeinigt, nämlich am Heiligen Abend um 24 Uhr die „Iphigenie auf Tauris“ da zu spielen.“¹³¹

Nun begann Fassbinder Verhandlung mit den Schauspielern aus „Iphigenie auf Tauris“ um diese für den Berlin-Trip zu akquirieren. In Berlin spielten dann Irm Hermann, RWF, Peer Raben, Kurt Raab, der die Rolle schon einmal geprobt hatte und Rudolf

¹²⁶ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

¹²⁷ Vgl. http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm

¹²⁸ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 103

¹²⁹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 102

¹³⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 102

¹³¹ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 104

Waldemar Brem.¹³² Die Aufführung geriet zur Katastrophe und es gab verheerende Verrisse in der Berliner Presse.¹³³

„... aber für die fünf Leute, die da nun nach Berlin gefahren waren, wir haben so das Gefühl gehabt, wir sind an sich die Stoßtruppe des antiteaters, wir sind's. ... und es hat sich auch in späteren Zeiten rausgestellt, dass das tatsächlich so die sicherste Truppe des antiteaters gewesen ist, diese fünf Leute (RWF, Raben, Raab, Hermann, Brem).¹³⁴“

Das antiteater in München gab es nun seit sechs Monaten.

Februar 1969 - „Die Bettleroper“

Am 01.02.1969 war Premiere von „Die Bettleroper“ von John Gay nach einer Bearbeitung und unter der Regie von Fassbinder.¹³⁵ In Gruppendiskussionen wurde das Stück zunächst abgelehnt, da es zu altmodisch und konservativ wirkte.¹³⁶ Daraufhin bot Fassbinder an, daraus ein neues Stück zu entwickeln. Die Originalversion von John Gay („A beggar's Opera, Uraufführung London 1728¹³⁷) war eine der berühmtesten Parodien und politischen Satiren der Theatergeschichte. Brecht übernahm das Spiel in seine „Dreigroschenoper“ – einem Eifersuchtsdrama um Geld und Macht. RWF übertrug die Handlung auf das Ende der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts. In seiner Version geht es um die Ausbeutbarkeit von Gefühlen und die Liebe als Instrument der Unterdrückung.¹³⁸ Fassbinder selbst beschreibt diese Produktion als die schönste antiteater-Produktion.¹³⁹ Die Proben beschreibt er als äußerst fruchtbar und kurzweilig.

„Das lag daran, das Stück stimmte so Hundertprozentig für uns, das stimmte tausendprozentig. Jeder hat sich damit, nicht mit der Figur, sondern mit der Arbeit an der Figur und mit dem Ganzen total identifizierten können, jeder war total zufrieden, dass das Stück da gemacht wird.¹⁴⁰“

¹³² Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 104

¹³³ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 104

¹³⁴ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 105

¹³⁵ <http://www.cinemagay.it/autori/frw/F4%20-%20tutto%20il%20teatro.htm>

¹³⁶ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 109

¹³⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/The_Beggar%27s_Opera

¹³⁸ Vgl. http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm

¹³⁹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 112

¹⁴⁰ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 109

Zur Premiere in München kamen Ulli Lommel und Kathrin Schaake.¹⁴¹ Man wollte sich weiter über den Film und dessen Finanzierung Gedanken machen. Eine Möglichkeit an finanzielle Mittel zu kommen, bot sich Fassbinder zu dieser Zeit durch ein Angebot der Bavaria-Film, eine größere Rolle in einem Fernsehfilm¹⁴² zu übernehmen.¹⁴³ So fuhr Fassbinder überstürzt nach Würzburg, um an den Dreharbeiten zu „Al Capone im Deutschen Wald“ unter der Regie von Franz Peter Wirth (Erstausstrahlung am 23. Oktober 1969¹⁴⁴) teilzunehmen.

Juli 1969 – Abstecher nach Bremen

Für das Bremer Stadttheater hatte Fassbinder auf Angebot des Intendanten Kurt Hübner¹⁴⁵ „Das Kaffeehaus“ von Goldoni bearbeitet¹⁴⁶ und dieses Stück befand sich nun in der Probenphase und diese wollte man besuchen und den Umstand nutzen, dass man sowieso schon im Norden Deutschlands, nämlich bei der Berlinale in Berlin war. So fuhren R.W. Brem, Peter Moland, Peer Raben, Irm Hermann und RWF von der Berlinale aus weiter nach Bremen. Was Fassbinder und die Truppe sahen war äußerst enttäuschend, und nach der Probe traf man sich zur Diskussion im Büro.¹⁴⁷ Der Regisseur, Alois Michael Heigl wurde abgesägt und In der Dokumentation „Das Ende einer Kommune?“ beschreibt Raben vor der weißen Wand die Situation wie folgt:

„Der Regisseur wusste mit dem Stück nicht so recht weiter, so haben wir selbst die Regie übernommen. Treten in die Dienste einer Stadt und wollen ihr durchaus nicht dienen. Man hat uns gekauft und hofft, dass wir anständig und unser Geld wert sind. Hoffentlich bietet man uns bald ein Staatstheater an im Glauben an unseren guten Willen.“¹⁴⁸

September 1969 - „Das Kaffeehaus“ & „Baal“

In „Baal“ von Volker Schlöndorff sollte Fassbinder eine Hauptrolle spielen sollte. Wegen der Inszenierung von „Das Kaffeehaus“ in Bremen unterbrach Schlöndorff wie besprochen die Dreharbeiten und so konnten Fassbinder und Raben nach Bremen

¹⁴¹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 110

¹⁴² „Al Capone im deutschen Wald“ R.: Franz Peter Wirt; BRD 1969

¹⁴³ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 110

¹⁴⁴ <http://www.imdb.de/title/tt0063997/>

¹⁴⁵ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 126

¹⁴⁶ Vgl. Februar 1969 – „Die Bettleroper“

¹⁴⁷ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 127

¹⁴⁸ „Das Ende einer Kommune?“: J. v. Mengershausen, BRD 1970

aufbrechen um dort zu inszenieren. Am 10.09.1969 hatte „Das Kaffeehaus“ nach Goldoni unter der Regie von Peer Raben und einem Text von RWF am Bremer Theater¹⁴⁹ Premiere. Am 13.10.1969 folgte dann die Premiere am antiteater in München mit den antiteater-Schauspielern und dem Versuch den Bremer Stil aufzugreifen, was für Fassbinder aber wie ein Plagiat wirkte.¹⁵⁰ „Das Kaffeehaus“ handelt von einem Kaffeehaus, das neben einem Spielcasino steht. Dort treffen sich die Gewinner und Verlierer des Spiels, die Schuldner und die Gläubiger. Es wird betrogen und intrigiert, gepokert und gebettelt. Aus der Komödie von Carlo Goldoni (Uraufführung Mai 1750, Mantua) machte Fassbinder ein lakonisch-bitteres Stück über das Geld und die Liebe.¹⁵¹ In Bremen konnte Fassbinder sechs bis sieben Stunden am Tag probieren, was er sehr schätzte. Die Schauspieler waren unaufgefordert immer pünktlich vor Ort und rein formal besser als die antiteater-Schauspieler.¹⁵² So konnte Fassbinder erstmals mit professionell ausgebildeten Schauspielern an einem Stadttheater ein Stück auf die Bühne bringen. Nachdem Fassbinder aus Bremen zurück war, setzte Schlöndorff die Dreharbeiten zu „Baal“ fort.¹⁵³

1.3.2 Fassbinders eigene Stücke

April 1968 - „Krankheit der Jugend“ & „Katzelmacher“

Die vorletzte Premiere vor der baupolizeilichen Schließung des Action-Theaters war eine Doppelpremiere: Ferdinand Bruckners „Krankheit der Jugend“ unter der Regie von Jean-Marie Straub mit Schauspielern des antiteaters wurde zusammen mit Fassbinders erstem eigenen Stück „Katzelmacher“ unter der Regie von Raben und Fassbinder an einem Abend präsentiert.¹⁵⁴ Dafür kehrte Fassbinder wieder in die Räumlichkeiten von Söhnleins Actiontheaters zurück, die er ja eigentlich seit „Zum Beispiel Ingolstadt“ bereits hinter sich gelassen hatte, weil momentan kein anderer Raum zur Verfügung stand. Das Problem von Söhnlein bei Straubs „Krankheit der Jugend“ im Action-Theater war, dass das Stück in Straubs Version nur etwa zehn Minuten dauern würde, was nicht abendfüllend war.¹⁵⁵

¹⁴⁹ <http://www.cinemagay.it/autori/frw/F4%20-%20tutto%20il%20teatro.htm>

¹⁵⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 149

¹⁵¹ Vgl. http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm

¹⁵² Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 134

¹⁵³ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 137

¹⁵⁴ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

¹⁵⁵ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 60ff

„Weil kein Stück da war und weil an sich auch keine Einigung zu erzielen war über irgendwelche Stücke, hab ich gesagt, ich schreib ein Stück. Das stieß zuerst einmal auf großen Widerstand bei Horst. Aber unsere Gruppe, die wir reinkamen, wir waren dann irgendwann mal in einer Situation, wo wir halt gesagt haben, entweder oder. Dann hat er nachgegeben, und da hab ich zu „Krankheit der Jugend“ dann „Katzelmacher“ geschrieben und die Produktion kam zustande.“¹⁵⁶

So konnte Fassbinder das erste Stück, das komplett seiner eigenen Feder entstammte am 07.04.1968¹⁵⁷ zur Uraufführung bringen. „Katzelmacher“ schildert eine Gruppe junger Leute nach der Arbeit und demonstriert, dass in einer unfreien Gesellschaft auch die sogenannte Freizeit keine freie Zeit sein kann. Die Personen gehen keinerlei sinnvoller Beschäftigung nach und vertreiben sich die Zeit damit, auf einem Geländer herumsitzten, in einer Kneipe Karten zu spielen und gelegentlich miteinander zu schlafen. Ein komplexes Geflecht von verbundenen Paarbeziehungen. Erst als Jorgos, „ein Griech aus Griechenland“, in ihre Welt einbricht schwingt die Langeweile um in Xenophobie, Potenzneid und Aggression gegenüber dem Fremden. Ein faschistoides System wird ausgelöst, die Männer werden munter, rafften sich auf und schlagen den Fremden zusammen. "Eine Ordnung muss wieder her!" konstatieren die Dialoge.

Dezember 1968 - „Ajax“ & „Der amerikanische Soldat“

Am 09.12.1968 gab es im antiteater in der „Witwe Bolte“ eine Doppelpremiere: „Ajax“ von Sophokles nach einer Bearbeitung von RWF unter der Regie desselben¹⁵⁸ sowie „Der amerikanische Soldat“ von Fassbinder,¹⁵⁹ das ein Jahr zuvor wegen Unstimmigkeiten mit Horst Söhnlein und dem darauffolgenden Auszug von Raben und Fassbinder aus dem Action-Theater nicht zu Premiere geführt werden konnte. Es war das zweite eigene Stück von Fassbinder.¹⁶⁰ In „Der amerikanische Soldat“ nimmt Ricky, die Hauptfigur, den Auftrag an, eine Reihe von Verdächtigen zu liquidieren, für deren Verhaftung der Polizei die Beweise fehlen. Er beginnt mit seiner Arbeit und wird auf dem Nachhauseweg zusammen mit seinem Freund Franz Walsch von der Polizei erschossen, die keine Verwendung mehr für Ricky hat. Die Kritiken in der *Münchner Abendzeitung* und der *Süddeutschen Zeitung* waren nicht anders als Fassbinder

¹⁵⁶ Fischer, Fassbinder über Fassbinder. S. 61

¹⁵⁷ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

¹⁵⁸ <http://www.cinemagay.it/autori/frw/F4%20-%20tutto%20il%20teatro.htm>

¹⁵⁹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

¹⁶⁰ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

Selbsteinschätzung, sprich nicht sonderlich gut. Lediglich Annemarie Czaschke äußerte sich wohlwollend.¹⁶¹

März 1969 - „Preparadise sorry now“

Während der Zeit als Fassbinder in Würzburg die Dreharbeiten zu „Al Capone im deutschen Wald“ hatte, ließ er das antiteater nicht alleine und ohne Aufgabe zurück. Für Peer Raben schrieb er das Stück „Preparadise sorry now“, dass ein Gegenentwurf zum Stück „Paradise now“ des *Living Theatre* darstellte. Das Stück hatte am 17.03.1969 Premiere unter der Regie von Peer Raben.¹⁶² Raben erbat von Fassbinder ein Stück, das erst bei den Proben zu einem Stück werden würde.¹⁶³ So kreierte Fassbinder

„... eine Form, die ich dann später auch noch ein paar Mal gemacht habe, bei „Blut am Hals der Katze“ und bei „Werwolf“, dass man einfach Szenen schreibt, die schon irgendwo einen inneren Zusammenhang haben, den man nur immer wieder verstellen kann.“¹⁶⁴

Fassbinder besuchte die Premiere in München und war mit dem Ergebnis sehr zufrieden. „Preparadise sorry now“ beschreibt in einer Art Collage faschistoides Grundverhalten im Alltag und das mörderische Potential faschistischer Strukturen: Fassbinder verwendet die wahre Geschichte des Mörderehepaares Brady/Hindley, das in wahrhafter Verehrung für Hitler Kinder sexuell missbrauchte und umbrachte. Fassbinder kombinierte fiktive Dialoge zwischen und Erzählungen von den beiden Mördern. Kurzscenes, die das ‚ganz normale‘ faschistoide Verhalten im Alltag zeigen: Zwei gegen einen.¹⁶⁵ Aufgrund des Erfolges von „Preparadise sorry now“ erhielt man eine Einladung von den Münchner Kammerspielen bei deren Werkraumwochen im Juni 1969 zwei Abende zu spielen. Zusammen mit der „Bettleroper“ wollte Fassbinder noch ein Stück aus eigener Feder beisteuern (Fassbinder wird später das Stück „Anarchie in Bayern“ schreiben). Beide Stücke sollten dann an einem Abend hintereinander gegeben werde.¹⁶⁶

¹⁶¹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 103

¹⁶² <http://www.cinemagay.it/autori/frw/F4%20-%20tutto%20il%20teatro.htm>

¹⁶³ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 111

¹⁶⁴ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 111

¹⁶⁵ Vgl. http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm

¹⁶⁶ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder. S. 112

Juni 1969 - „Anarchie in Bayern“ in München

Nach den ersten Vorführungen von „Liebe ist Kälter als der Tod“ und noch bevor der Film bei der Berlinale 1969 (25. Juni – 06. Juli 1969¹⁶⁷) lief, beschäftigte sich Fassbinder bereits wieder mit dem Theater. Die Einladung zu den 6. Münchner Werkraumwochen im Juni 1969 stand an. Es sollten zwei Stücke von Fassbinder gezeigt werden und so begann er drei Wochen vor der bereits feststehenden Premiere das Stück „Anarchie in Bayern“ zu schreiben.¹⁶⁸ Die Doppelpremiere bei der Akademie der Künste von „Anarchie in Bayern“ unter der Regie von Raben und RWF zusammen mit „Die Bettleroper“, eine Bearbeitung von Fassbinder unter der Regie desselben, war am 14.06.1969.¹⁶⁹ „Anarchie in Bayern“ „ist von der Story her ein naives Science-Fiction. Junge Leute machen in Bayern Revolution und erklären Bayern zur SAB, zur Sozialistischen Anarchie Bayern. Nachdem das Land eine Weile Anarchie war, wird das militärische, nicht geschützte Gebiet okkupiert. Das Stück endete damit, dass amerikanische Truppen einmarschieren, die Sozialistische Anarchie in Bayern wird im Sturm genommen und die Ordnung wieder hergestellt. Die Musik zitiert "You can't always get what you want" von den Rolling Stones. Anarchie in Bayern richtet sich gegen eine Revolution "auf die Schnelle", plädiert für einen "langen Marsch", ein Revolution im Bewusstsein der Revolutionäre zuerst und der Bürger. Anhand verschiedener revueartig montierter Szenen soll gezeigt werden, dass äußerliche Veränderungen nicht ausreichen, um im abendländischen, auf Unterdrückung und Autorität fixierten Bewusstsein etwas Wesentliches zu bewirken.“¹⁷⁰ Dieser „fassbindersche“ Standpunkt war also keineswegs mit den revolutionsutopischen Strömungen seiner Zeit einig. Fassbinders Revolution hat keinen positiven Ausgang. Die neue Gesellschaftsform kann nicht aufrechterhalten werden. Die Revolution wird mit Gewalt niedergeschlagen. Seine Sicht auf die 68er-Revolutionäre war eine pessimistische. „Die Bettleroper“ war der gleiche Erfolg wie schon zuvor im Hinterzimmer der Kneipe „Witwe Bolte“. Die Reaktionen auf „Anarchie in Bayern“ waren weniger positiv. Den Grund dafür sieht Fassbinder in der schauspielerischen Leistung die äußerst Befangen war, was an dem großen Rahmen und der ungewohnten Atmosphäre des Werkraumtheaters gelegen haben mag, in der man spielte.¹⁷¹ Das Stück erlebte noch eine zweite Premiere: Während der Berlinale 1969 wurde das Ensemble ans Berliner Forum-Theater eingeladen. Bei der Aufführung von

¹⁶⁷ http://archiv.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1969/01_jahresblatt_1969/01_Jahresblatt_1969.html

¹⁶⁸ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 118

¹⁶⁹ <http://www.cinemagay.it/autori/frw/F4%20-%20tutto%20il%20teatro.htm>

¹⁷⁰ http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm

¹⁷¹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S.120

„Anarchie in Bayern“ im Forum-Theater Berlin spielte Fassbinder nicht und war auch nicht vor Ort.¹⁷²

Juli 1969 - „Don Carlos after Schiller“ & „Gewidmet Rosa von Praunheim“

Nachdem die Truppe wieder zurück von dem Trip Berlin-Bremen war, arbeitete Kurt Raab bereits an dem Stück „Don Carlos“ von Schiller, dass er in einer eigenen Version auf die Bühne bringen wollte.¹⁷³ Während der Proben führten Einmischungen und Ratschläge von Fassbinder, die Kurt Raab nicht akzeptierte dazu, dass Fassbinder Raab wegen dieses Streits in der Filmversion von „Katzelmacher“ nicht besetzte. Zu Raabs „Don Carlos“ schrieb Fassbinder noch ein Stück um den Abend auch ausfüllen zu können: „Gewidmet Rosa von Praunheim“, das RWF auch selbst inszenierte.¹⁷⁴

„Das war so ein Stück, das eine ähnliche Geschichte erzählt, wie sie Rosa von Praunheim in „Rosa Arbeiter auf goldener Straße“ erzählt, wo eine Frau vom Osten in den Westen geht und im Westen kaputt geht man Konsum. Es war aber stumm und war nur mit Musik.“¹⁷⁵

Die Doppelpremiere der beiden Stück fand am 19.07.1969 statt: „Don Carlos after Schiller“ nach einer Bearbeitung von Kurt Raab unter der Regie von Raab sowie „Gewidmet Rosa von Praunheim“ unter der Regie von RWF nach einem Text desselben.¹⁷⁶

Dezember 1969 – „Werwolf“

Durch den gesteigerten Marktwert der Namen antiteater und Fassbinder ergab sich die Möglichkeit wieder am Forum-Theater in Berlin ein Stück auf die Bühne zu bringen. Am 19.12.1969 hatte „Werwolf“ nach einem Text von RWF und Harry Baer unter der Regie von RWF Premiere.¹⁷⁷ Baer und Fassbinder hatten in Diskussionen den Rahmen abgesteckt und man einigte sich auf eine freie Form, ähnlich wie in „Preparadise sorry now“. Die einzelnen Szenen sollten austauschbar sein, so dass auch bei verschiedenartiger Zusammensetzung der Szenen der Gesamtzusammenhang bestehen bleibt. Die beiden Autoren schrieben unabhängig voneinander die Texte. Erst

¹⁷² Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 120

¹⁷³ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 129

¹⁷⁴ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S.130

¹⁷⁵ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 130

¹⁷⁶ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

¹⁷⁷ <http://www.cinemagay.it/autori/frw/F4%20-%20tutto%20il%20teatro.htm>

in den Proben in Berlin wurde die Reihenfolge der Szenen festgelegt.¹⁷⁸ „Werwolf“ handelt von der Vorstellung,

„... dass im 15. Jahrhundert jemand zum Mörder wurde. Das heißt, zu einer Zeit, in der man also nicht durch Massenmedien wie Fernsehen oder Illustrierte oder so zum Mörder wird, sondern möglicherweise auch als gesellschaftlicher Protest. So haben wir es uns vorgestellt und haben so ein Stück konzipiert, in dem ich die Story erzählen sollte, die konkrete Geschichte des Jungen, und Harry Baer den gesellschaftlichen Hintergrund der Zeit, also etwas auf dem meine konkrete Geschichte einen verstehbaren Hintergrund hat.“¹⁷⁹

Fassbinder verweigerte jedoch das Regie führen, wollte das Stück im Kollektiv entstehen sehen. So wurde bis 2 Tage vor der Premiere nicht geprobt sondern nur über Formen des Theatermachens diskutiert, bis sich Fassbinder genötigt sah dem Stück doch seinen Stempel aufzudrücken um es überhaupt zur Aufführung zu bringen. Die Kritiken in Berlin waren schlecht und die Schauspieler schoben dies auf den Umstand RWF habe sich verweigert mitzuarbeiten und Ihnen nicht erklärt, was sie auf der Bühne zu tun hätten.¹⁸⁰

1.3.3 Filme des antiteaters

4. Quartal 1968 – erste Filmpläne werden geschmiedet

Im Spätsommer 1968 konnte Fassbinder über Paul Vasil, der auch die Regie übernahm, eine kleine Rolle in dem Fernsehmusical „Tony’s Freunde“ ergattern. Während der Dreharbeiten dazu lernte er Uli Lommel kennen, der in dem Musical ebenfalls eine kleine Rolle hatte.¹⁸¹ Aus der Freundschaft mit Lommel ergab sich ein gemeinsamer Kinobesuch. Sie sahen „Töte Amigo“ (El chuncho, Quien sabe?; Regie: Damiano Damiani, Italien 1966; Deutschlandpremiere am 07.06.1968¹⁸²) und waren begeistert von dem Western:

¹⁷⁸ Vgl. http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm

¹⁷⁹ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 155

¹⁸⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 156

¹⁸¹ <http://www.imdb.com/title/tt0062381/>

¹⁸² <http://www.imdb.de/title/tt0061429/releaseinfo>

„So ´nen Film müssen wir auch machen. Und von da an war es schon irgendwie in die Wege geleitetet, dass da eines Tages ein Film gemacht werden soll oder gemacht werden muss.“¹⁸³

Nach der Premiere der „Iphigenie“, also etwa im Herbst 1968 schrieb Fassbinder das Drehbuch zu „Liebe ist kälter als der Tod“, das in der Arbeitsfassung damals noch „Kalter Stahl“ hieß.¹⁸⁴ Erwähnenswert ist die große Blauäugigkeit mit der Fassbinder und auch Lommel an diese Filmplanung herangingen. Dass man für einen Film auch relativ viel Geld braucht, wurde Fassbinder erst im Zuge der Planung dieses Filmprojektes bewusst. Sowohl Lommel als auch Fassbinder hatten eigentlich überhaupt keine finanziellen Mittel zur Verfügung. Fassbinder lebte damals von der Hand in den Mund, so wie die anderen antiteater-Mitglieder auch.¹⁸⁵

April 1969 - Dreharbeiten zu „Liebe ist Kälter als der Tod“

Im April 1969, an 24 Drehtagen¹⁸⁶, bot sich dann endlich die Möglichkeit für das Ensemble, den ersten Spielfilm „Liebe ist Kälter als der Tod“ zu verwirklichen. Der Gangsterfilm handelt von einer Dreier-Beziehung: „Franz, ein kleiner Zuhälter (gespielt von Fassbinder selbst), wird von einem Gangstersyndikat festgehalten. Er soll für sie arbeiten, doch auch Gewalt und Drohungen stimmen ihn nicht um. Franz will unabhängig bleiben, frei sein. Er wohnt bei dem Mädchen Johanna, die er auf den Strich schickt. Ein armseliges Zusammenspiel des Überlebens, in das Bruno, ein Spitzel des Syndikats, einbricht. Franz mag Bruno, und weil er ihn mag, will er, dass Bruno mit Johanna schläft. Er lässt sich auch zur Teilnahme an einer Reihe von Verbrechen hinreißen und wird so in eine Schuld verstrickt, die ihn reif fürs Syndikat machen soll.“¹⁸⁷ Nach einem Überfall wird Bruno getötet, Johanna und Franz gelingt die Flucht. Für den Film nannte man die Produktionsfirma, die aus den antiteater-Leuten bestand, antiteater-X-Film (ohne gewerbliche Meldung oder Rechtsform). Fassbinder besetzte einfach das Ensemble vor und hinter der Kamera und man begann man mit den Dreharbeiten. Die Gage, die Fassbinder für „Al Capone im deutschen Wald“ bekommen hatte, war jedoch für den Film viel zu wenig und da erinnerte man sich an eine Frau namens Madelung, eine Mäzenin und Bosch-Tochter, die auch das Büchner-Theater mitfinanzierte. Man ließ ihr das Drehbuch zukommen

¹⁸³ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 106

¹⁸⁴ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 106

¹⁸⁵ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 107

¹⁸⁶ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S.156

¹⁸⁷ http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_einzeln/f_einzeln/fassbinder/fassbinder_k-liebe_ist_kaelter_als_der_tod.htm

und nach anfänglicher Skepsis und weiterführenden Erklärungen Fassbinders zum Buch willigte sie ein das Projekt mitzufinanzieren.¹⁸⁸

„Anfangen haben wir mit 15.000, und dann haben wir nochmal ein paar Tausend gekriegt. Das musste reichen. Es war einfach nicht mehr da und da kam Thomas Schamoni und die X-Film-Gesellschaft, und dadurch bekam man Negativmaterial, das man eigentlich nie auf Kredit kriegt, auf Kredit.“¹⁸⁹

Der erste Kameramann für den man sich entschieden hatte, er hatte das erste Action-Theater-Stück „Jakob oder der Gehorsam“ gefilmt, musste nach fünf Tagen ausgetauscht werden nachdem sich herausstellte, dass er eine eklatante Sehschwäche aufwies. Die ersten fünf Drehtage waren dahin. Das Bargeld war völlig aufgebraucht und der Kameramann wurde gefeuert.¹⁹⁰ Mit Ulrich Lohmann ließ sich dann aber durch einen Anruf, praktisch über Nacht, doch noch ein fähiger Kameramann gewinnen. Hergestellt hatte den Kontakt Martin Müller, der als Regieassistent am Film mitarbeitete. Schauspielergagen konnten natürlich keine bezahlt werden, stattdessen gab es Beteiligungsscheine, also eine Art Rückstellungsvertrag.¹⁹¹ Die Schnitfassung, noch ohne Ton, schickte man nach Berlin zu Dr. Bauer und der Film wurde angenommen zur Berlinale 1969.¹⁹² Nach der Vorführung erntete man aber lediglich Pfiffe und der Film wurde als Dilettantismus und Schund beschimpft.¹⁹³ Die Pressekonferenz war randvoll und Fassbinder beschreibt die Atmosphäre als aggressiv gegen ihn und den Film¹⁹⁴. Der Hass, der dem Film entgegenkam, sieht Fassbinder vor allem auch in seiner Person und seinen Äußerungen zum Film begründet.

„Was die Leute tatsächlich zum Kochen gebracht hat, dass ich halt gesagt hab: Ja, ich bin ein Anarchist. Das hat die wirklich zur Raserei gebracht.“¹⁹⁵

Trotz der allgemeinen Missgunst, die dem Film in Berlin entgegengebracht worden war, konnte man ihn Klaus Hellwig von der Janus Film in Frankfurt für 45.000 Mark¹⁹⁶

¹⁸⁸ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 113

¹⁸⁹ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 208

¹⁹⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 113f

¹⁹¹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 115

¹⁹² Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 118

¹⁹³ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 123

¹⁹⁴ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 123

¹⁹⁵ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 123

¹⁹⁶ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 124

verkaufen, wodurch er später in der ARD lief. Durch den Verleih an 'Ceres' rechnete man mit weiteren 30.000 Mark¹⁹⁷

„... so dass er wenigstens plus minus null gemacht hat, der Film.“¹⁹⁸

Bei den ersten privaten Vorführungen in München hatte der Film auch eine positive Resonanz, was die Bewertung des Wilhelm Roth in der Zeitschrift Filmkritik zeigt.¹⁹⁹ Während einer dieser Vorstellungen war der Regisseur Volker Schlöndorff zugegen. Er bot Fassbinder die Hauptrolle in seinem Film „Baal“²⁰⁰ an. Fassbinder sagte zu²⁰¹ und die Dreharbeiten sollten im September 1969 stattfinden.

August 1969 - Dreharbeiten zu „Katzelmacher“

Nach 14-tägiger Vorbereitungszeit²⁰² begann man im August 1969²⁰³ mit den Dreharbeiten zu „Katzelmacher“. Die Drehzeit betrug lediglich 9 Tage und die Produktionskosten beliefen sich am Ende insgesamt auf ca. 80.000 DM.²⁰⁴ Thematisch ist es die filmische Umsetzung des gleichnamigen Theaterstücks. Frau Madelung erklärte sich bereit, das Projekt „Katzelmacher“ mit 20.000 DM zu unterstützen. Das Geld verwaltete wieder Peer Raben.²⁰⁵ Nach der Fertigstellung führte RWF den Film Walter Talmon-Gros vor, damals Leiter der Mannheimer Filmwochen und dieser zeigte den Film am 8. Oktober 1969 im Abendprogramm außer Konkurrenz.²⁰⁶ Die Hauptreaktionen auf den Film beschreibt RWF mit der Verwunderung wie es möglich sein, konnte nun schon wieder, erst fünf Wochen nach der letzten Premiere auf der Berlinale, einen neuen Film zu präsentieren. Die Fernsehrechte für „Katzelmacher“ konnte man für 45.000 DM an die „Janus-Film“ verkaufen und es wurde auch ein Verleiher Namens „Alpha“ gefunden.²⁰⁷ Durch den Verkauf der Fernsehrechte erhielt

¹⁹⁷ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 125

¹⁹⁸ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 125

¹⁹⁹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 118

²⁰⁰ <http://www.imdb.de/title/tt0065440/> // Baal; R.: Volker Schlöndorff, BRD 1970

²⁰¹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 126

²⁰² Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 128

²⁰³ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 156

²⁰⁴ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 627

²⁰⁵ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 130

²⁰⁶ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 132

²⁰⁷ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 137

auch jeder Schauspieler erstmals eine Gage: Einheitlich 1500 DM, was damals für viele eine Menge Geld war.²⁰⁸

Oktober 1969 - Dreharbeiten zu „Götter der Pest“

Im Oktober 1969 begann man in München und Dingolfing mit den Dreharbeiten zu „Götter der Pest.“²⁰⁹ „Alpha“ bezahlte vorab 10.000 DM als Verleihgarantie (der Kontakt ergab sich durch „Katzelmacher“, den Alpha als Verleiher gekauft hatte) und begann damit den Film zu realisieren.²¹⁰ Die Drehzeit betrug fünf Wochen, die Kosten beliefen sich letzten Endes auf 180.000 DM.²¹¹ Kurt Raab übernahm zum ersten Mal die Ausstattung. Kameramann, Kameraassistent und Oberbeleuchter waren dieselben wie schon zuvor in „Katzelmacher“ und „Liebe ist Kälter als der Tod“. Peer Raben lieferte die Musik, und hatte auch als Einziger die Finanzen im Überblick, was ihn innerhalb der Gruppe isolierte.²¹² „Götter der Pest“ hatte Premiere am 4. April 1970 auf der Viennale in Wien²¹³. Er ist gleichermaßen eine Variation und eine Fortsetzung von „Liebe ist kälter als der Tod“. Nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis besucht die Hauptfigur, erneut Franz genannt, seine alte Freundin Johanna und entdeckt, dass sein Bruder erschossen wurde. Franz verlässt die besitzergreifende Johanna zugunsten der gleichgültigen Margarethe, doch lieber noch ist er in Begleitung von "Gorilla" und Joe, einem alternden Gangster. Die Männer planen den Überfall auf einen Supermarkt, die beiden sitzengelassenen Frauen verraten sie aber an die Polizei. Bei dem stümperhaften Überfall wird Franz erschossen, doch er wird von "Gorilla" gerächt, der die Pornohändlerin erschießt, die Johanna vom geplanten Überfall erzählt hatte. Danach erliegt er selbst seinen Verletzungen. Die überlebenden Frauen trauern an Franz' Grab.²¹⁴

Dezember 1969 - Dreharbeiten zu „Warum läuft Herr R. Amok“

Im Dezember 1969 wurde in München wieder ein Film gedreht: „Warum läuft Herr R. Amok?“ nach einer Improvisationsvorlage von Michael Fengler und RWF unter der

²⁰⁸ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder. S. 138

²⁰⁹ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S.157

²¹⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 137

²¹¹ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S.628

²¹² Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 140

²¹³ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 628

²¹⁴ http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_einzeln/f_einzeln/fassbinder/fassbinder_fg/goetter_der_pest.htm

Regie von Fengler und Fassbinder.²¹⁵ Der Südfunk Stuttgart kam von sich aus auf Fassbinder zu und bot ihm an einen Film zu machen ohne Vorgabe über dessen Inhalt.²¹⁶ So entschied man sich für „Warum läuft Herr R. Amok“, den RWF und Michael Fengler nach gemeinsamen Recherchen zum Thema Amoklauf auch gemeinsam konzipierten. Das Exposé von einer Seite Länge schickte man nach Stuttgart und bekam die Zusage für das Projekt, verbunden mit 150.000 DM Produktionsmittel.²¹⁷ Der Film sollte im Kollektiv entstehen, was für den Schauspieler bedeutete,

„... dass man ihm eben keinen Text vorschreibt und keine Reaktionen oder so etwas, sondern dass er nur die Situation einer Szene erfährt oder erklärt bekommt und dann gemeinsam mit seinen Mitspielern halt eine Szene spielt. Und genauso beim Kameramann, der auch nur weiß, was das Ergebnis einer Szene sein soll. Unsere Aufgabe als Regisseure, in dem Fall, weil wir gemeinsam gezeichnet haben, war halt nur, diese Stimmungen klar zu beschreiben.“²¹⁸

„Herr R., gespielt von Kurt Raab, wird in seiner Lebenswelt vorgeführt: im Büro, in der Familie, mit Nachbarn und Freunden; Frustration und sozialer Druck nehmen zu, bis er zuschlägt, Frau, Kind und Nachbarin, schließlich sich selbst tötet. Kein Dialog war vorgegeben.²¹⁹“ Die Drehzeit betrug 13 Tage und die Produktionskosten lagen mit 135.000 DM unter dem bereitgestellten Budget. Uraufführung war am 28.06.1970 bei der Berlinale und der Film war bis dahin Fassbinders größter Publikumserfolg.²²⁰ Fassbinders eigener Blick auf das Ergebnis war ein anderer: Er sieht die wahren, bürgerlichen Persönlichkeiten der Darsteller, die diese in deren eigenen Ideen zu ihrer Rolle entwickelt haben, an die Oberfläche treten was für RWF äußerst unangenehm war. Die Schauspieler haben sich in diesem Film, der in einem bürgerlichen Milieu spielt, einfach selbst gespielt, bzw. das bürgerliche in ihren Persönlichkeiten, das auch privat zu Tage tritt und RWF zutiefst zuwider geht. Das empfand er als abstoßend und beschreibt dies auch ohne Umschweife.²²¹ Auch mit der Kameraarbeit war Fassbinder alles andere als zufrieden.

²¹⁵ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 157

²¹⁶ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 144

²¹⁷ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 144

²¹⁸ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 144f

²¹⁹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 50

²²⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 145

²²¹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 145f

Die Kameraarbeit sei

„wirklich miserabel. Weil der Lohmann, wo er nun machen durfte, was er wollte, hat wirklich gezoomt, wo's ihm Spaß gemacht hat, und das wirklich an sehr doofen Stellen, wo ich mir bei Lohmann dachte, na, mein Gott, wenn das das ist, was er eigentlich machen will, dann ist das ja auch sehr deprimierend.“²²²

Januar 1970 - Dreharbeiten zu „Rio das Mortas“

Im Januar 1970 in München drehte man an 20 Tagen²²³ „Rio das Mortas“. Klaus Hellwig von der Janus-Film, der schon für die ersten beiden Filme „Liebe ist Kälter als der Tod“ und „Katzelmacher“ die Fernsehrechte gekauft hatte, bot an einen 16-mm-Film zu finanzieren. Das Budget sollte 150.000 DM nicht überschreiten. Es reichten ihm letztlich 125.000 DM. Fassbinder schickte Hellwig das Drehbuch und das Geschäft kam zu Stande.²²⁴ Die Idee zu dem Film stammte ursprünglich von Völker Schlöndorff, dem eine Geschichte von zwei Freundinnen vorschwebte, die den Traum hatten auf eine Südseeinsel auszuwandern. Diesen Gedanken griff Fassbinder auf, machte daraus eine Komödie um zwei Freunde, die vorhaben in Peru nach einem Schatz zu suchen. Fassbinder bat Schlöndorff darum die Grundidee für „Rio das Mortas“ zu verwenden und dieser willigte ein. Fassbinders fünfter Film trägt für ihn bereits ein gewisses Maß an Routine mit sich. Fassbinders Anspruch an den Film war äußerst pragmatisch. Er wollte lediglich einen Film realisieren,

„der für eine bestimmte Summe in einer bestimmten Zeit mit einem bestimmten Anspruch, nämlich dem, mit einer bestimmten Summe in einer bestimmten Zeit einen annehmbaren Film zu machen.“²²⁵

„Rio das Mortas“ ist der Versuch im gegebenen Rahmen das bestmögliche Produkt zu entwickeln. Uraufführung im Fernsehen war am 15.02.1971 in der ARD²²⁶. Unter Fassbinders Filmen ist er der Komödiantischste. Auch gönnte er dem Film erstmals ein Happyend. Als die beiden Schatzsucher zum Flugzeug wollen, zielt Hanna, die Michael

²²² Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 148

²²³ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 158

²²⁴ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 158

²²⁵ Fischer, Fassbinder, über Fassbinder, S. 161

²²⁶ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 158

heiraten will, mit einer Pistole auf die beiden. Sie schießt aber nicht und die beiden kommen davon. In Fassbinders Vorgängern hätte Hanna sicher geschossen.²²⁷

Februar 1970 – Fernsehaufzeichnung von „Das Kaffeehaus“

Auf ein Angebot des Westdeutschen Rundfunks hin kam es im Februar 1970 zu den Dreharbeiten für eine Fernsehaufzeichnung des Theaterstücks „Das Kaffeehaus“. Es waren 9 Drehtage in Köln angesetzt und für die Inszenierung²²⁸ wurden vier von neun Rollen von Fassbinder umbesetzt.²²⁹ Der WDR wollte eine antiteater-Produktion. Sie wollten aber auch Fassbinder und der wollte es nur machen wenn „Das Kaffeehaus“ auch danach aussieht wie eine Fassbinder-Inszenierung. Daraus entstanden dann Probleme in Folge der Umverlegung und Umgestaltung und Umbesetzung des Stücks von Bremen nach München und dann nach Köln. Nach den Querelen um die Rollen hat Fassbinder die Besetzung für seine Produktionen nicht mehr in Gruppe diskutiert. Diese „Kaffeehaus“-Inszenierung wurde auch noch einmal in Frankfurt und Basel gespielt, wo Fassbinder einmal die Rollen übernahm für Hansi Hirschmüller, der zeitgleich in Bremen eine Vorstellung hatte und einmal für Kurt Raab, der

„...irgendwo im Bayerischen Wald „Kneissl“ gespielt. Da ist ihm das antiteater auch nicht vorgegangen. Es ist nicht so gewesen, dass den Leuten, wenn es hart auf hart gegangen ist, das antiteater mit weniger Geld wichtiger gewesen wäre als eine Fernsehsache oder irgendwas anderes mit mehr Geld. Da ist ihnen immer das, wo mehr Geld, war, vorgegangen, immer.“²³⁰

April 1970 – Dreharbeiten zu „Whity“

Im April 1970, an 20 Drehtagen realisiert, entstand in Almeria und Umgebung in Spanien das Westernmelodram „Whity“.²³¹ Die Kosten stiegen bis zur Fertigstellung auf 680.000 DM an. Als Location dienten die Westernstädte in denen auch schon Sergio Leones Dollar-Trilogie entstanden war. Die Dreharbeiten waren äußerst chaotisch und es kam sogar zu körperlichen Auseinandersetzungen (siehe Kapitel 2.1). In dem Südstaatendrama geht es um dysfunktionale Familienverhältnisse. Der Sklave Whity, ein uneheliches Kind des Hausherrn Ben Nicholson mit einer Sklavin wird nach und nach von allen Familienmitgliedern aufgefordert ein anderes zu ermorden. Whity tut

²²⁷ Vgl. Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 104f

²²⁸ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 150

²²⁹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 152

²³⁰ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 153

²³¹ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 158

wie ihm geheißen und bringt Einen nach dem Andern um. Er vollstreckt den Hass, den die einzelnen Familienmitglieder aufeinander haben in deren Auftrag und geht daraufhin mit einer Bardame in die Wüste um dort tanzend mit ihr den Tod zu erwarten. Vor dem Hintergrund des gemeinschaftlichen Arbeitens und Lebens, lässt sich die Story oder die Familiensituation in „Whity“ bereits als Spiegel auf die dysfunktionale Sozialstruktur im antiteater begreifen.

Mai 1970 - Dreharbeiten zu „Die Niklashauser Fahrt“

Bereits ca. einen Monat nach den Dreharbeiten zu „Whity“ entstand im Mai 1970 für etwa 550.000 DM an 20 Drehtagen in München, Starnberg und Feldkirchen „Die Niklashauser Fahrt“. Diese Auftragsproduktion des WDR wurde am 26.10.1970 im Fernsehen uraufgeführt.²³² Der Film basiert auf einem historischen Fall: Dem Auftreten des Hirten Hans Böhm, der am 24.03.1476 im fränkischen Niklashausen behauptete, die Mutter Gottes sei ihm erschienen. Die Handlung verlegt Fassbinder ins 20. Jahrhundert, wobei er mit Kostümen und Epochen frei umgeht, indem er Elemente des heutigen Europas, der Dritten Welt sowie dem Rokoko mischt.²³³ Vereinfacht gesagt handelt der Film vom Scheitern einer Revolution und möglichen Gründe dafür.²³⁴ Er greift auf diese weist entfernt die Thematik von Fassbinders Theaterstück „Anarchie in Bayern“ auf. „Durch die Konsequenz, mit der Fassbinder das Medium Film in seine Reflexion über die politische Funktion von Kunst einbezieht, wird „Die Niklashauser Fahrt“ zu einem Sonderfall nicht nur in seinem Werk (das des RWF), sondern auch im neuen deutschen Film. Ein Schlüsselerlebnis der Generation Fassbinders, nämlich das Scheitern der politischen Protestbewegung, wie es besonders im Pariser Mai des Jahres 1968 deutlich wurde, ist nirgendwo sonst im deutsch Film so radikal thematisiert worden.“²³⁵

August 1970 - Dreharbeiten zu „Der amerikanische Soldat“

„Der amerikanische Soldat“ wurde an 15 Tagen im August 1970 in München für 280.000 DM gedreht. Uraufführung war noch im selben Jahr am 09.10.1970 bei den Mannheimer Filmwochen.²³⁶ „Dieser Gangsterfilm von Fassbinder gibt seine Vorbilder unter den Gangsterfilmen am deutlichsten zu erkennen: Die weißen Anzüge aus den Gangsterfilmen der dreißiger Jahre erinnern an Howard Hawks „Scarface“ und die von

²³² Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 159

²³³ Vgl. Jansen & Schütte, Reihe Film 2., S. 109

²³⁴ Vgl. Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 111f

²³⁵ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 113

²³⁶ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 159

ihm bekannten inzestuösen Beziehungen zwischen Brüdern. Fassbinder zitiert sich auch selbst, nicht nur die Namen, sondern einzelne Figuren und Situationen seiner bisherigen Karriere.²³⁷ Im „amerikanischen Soldaten“ steht vieles unverbunden nebeneinander: Zitate, Episoden, Geschichten.²³⁸ Die Handlung folgt der des Theaterstücks: „Der deutsch-amerikanische Vietnamveteran Ricky besucht seine in München lebende Mutter und wird angeheuert, eine Reihe von Verdächtigen zu liquidieren, für deren Verhaftung der Polizei die Beweise fehlen. Ricky nimmt den Auftrag an und beginnt, nachdem er sich zuvor noch mit seinem alten Freund Franz Walsch getroffen hat, mit der "Arbeit". Eines der Opfer ist eine Frau, die sich in ihn verliebt hat, was Ricky aber nicht davon abhält, sie zu töten. Auf dem Nachhauseweg werden Ricky und Franz von der Polizei, die keine Verwendung mehr für Ricky hat, erschossen.“²³⁹

September 1970 - Dreharbeiten zu „Warnung vor einer heiligen Nutte“

Im September 1970 drehte man „Warnung vor einer heiligen Nutte“. Der Film steht unter dem Motto „Hochmut kommt vor dem Fall“. Gedreht wurde an 22 Tagen in Sorrent, Neapel und Kampanien, Italien. Die Kosten beliefen sich auf etwa 1.100.000 DM. Es war Fassbinders bis dahin teuerster Film. Er entstand unter der Koproduktion der Antiteater-X-Film mit der Nova International, Rom.²⁴⁰ Und am 28.08.1971 war die Uraufführung im Rahmen der Biennale in Venedig.²⁴¹ Zur Handlung: „In einem Hotel irgendwo am Meer in Spanien wartet ein Filmteam auf den Regisseur, den Star, das Förderungsgeld aus Bonn und das Filmmaterial. Unter den Wartenden entwickelt sich eine Stimmung schwankend zwischen Hysterie und Apathie. Als der Regisseur Jeff zusammen mit dem Star (Eddie Constantin als Eddie Constantin) eintrifft, wird er sofort zum Mittelpunkt des Chaos. Wechselnde Paare und Gruppen. Eddie, der in dem Team der meist zwanzig Jahre jüngeren verloren wie ein Fossil wirkt, findet Kontakt zu Hanna. Währenddessen gehen die Vorbereitungen für den Film weiter. Jeff erklärt dem Kameramann eine besonders komplizierte Kamerafahrt und Eddie die Grundidee des Films: „Patria o muerte“ sei ein Film „gegen staatlich sanktionierte Brutalität“. Das ganze Team, das sich von Jeff zunehmend abhängig fühlt, rebelliert in kleinen, sinnlosen Aktionen. Jeff wird zusammengeschlagen. Trotzdem wird endlich mit den

²³⁷ Jansen & Schütte, Reihe Film 2. S. 115

²³⁸ Jansen & Schütte, Reihe Film 2. S. 116

²³⁹ http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_einzeln/f_einzeln/fassbinder/fassbinder_a-b/amerik_soldat.htm

²⁴⁰ Jansen & Schütte, Reihe Film 2. S. 159

²⁴¹ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 160

Dreharbeiten des Films begonnen. Der genauen Sprachregie und den choreographischen Arrangements auf der Bühne entsprechen hier eine sehr komplexe Montage und ebenso komplizierte wie einleuchtende Kamerafahrten.“²⁴²

November 1970 - Dreharbeiten zu „Pioniere in Ingolstadt“

Im November 1970 wurde an 25 Drehtagen im Auftrag des ZDF und in Koproduktion mit der „Janus-Film“ „Pioniere in Ingolstadt“ mit einem Budget von 550.000 DM gedreht.²⁴³ Drehort war Landsberg-Lech in der Nähe von München. Die Uraufführung im ZDF war am 19.05.1971. Fassbinder lässt in diesem Film das Volksstück „Pioniere in Ingolstadt“, nach Marieluise Fleißer wieder aufleben, nach dem er das Stück zuvor schon für die Bühne adaptiert hatte. Der Inhalt des Films war dem des Theaters ähnlich. Für Wilhelm Roth ist dieser Film jedoch aus verschiedenen Gründen Fassbinders matteste Arbeit. Kurz gesagt geht es um junge Mädchen in der Weimarer Zeit die nach einem Liebhaber unter den Soldaten suchen. Fassbinder wollte die Geschichte in die Gegenwart verlegen, das ZDF weigerte sich jedoch dagegen die Geschichte in der Bundeswehr spielen zu lassen. Fassbinder hat, wie er im Gespräch am 20.02.1974 sagte, während der Dreharbeiten die Lust verloren, was sich auch an vielen dramaturgisch-logischen Schwächen im Film zeigt.²⁴⁴

Nach dieser Produktion folgte für Fassbinder eine noch nie dagewesene Drehpause von 10 Monaten. Von November 1970 also („Pioniere in Ingolstadt“) bis zum August 1971 (Dreharbeiten zu „Händler der vier Jahreszeiten“²⁴⁵) gab es für Fassbinder keinen einzigen Drehtag. Während der 10 Monate zuvor waren Drehtage für insgesamt 10 Filme anberaumt worden.

1.4 Regiestil Fassbinders und Arbeitsweise im Kollektiv

In diesem Kapitel soll versucht werden sich einem Regiestil von RWF zu nähern und einen solchen zu umreißen. Wenngleich sich dieser Regiestil eben gerade vielleicht durch seine Undefinierbarkeit manifestiert. Fassbinder beschäftigte sich ja permanent mit neuen Themen, neuen Texten, eigenen Texten verschiedener Gattungen und

²⁴² Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 116f

²⁴³ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 160

²⁴⁴ Vgl. Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 119f

²⁴⁵ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 161

kombinierte und verbog alles zu seinem Kosmos der Theater- und Filmkunst. Des Weiteren soll betrachtet werden wie sich dieser Regiestil, der sich ja zunächst einmal am Theater herausgebildet hatte, auf Fassbinders Filme übertragen lässt. Im betreffenden Zeitraum von etwa drei Jahren, von 1967 bis 1970, inszenierte er (RWF) am Action-Theater und dem daraus entstandenen antiteater 15 Stücke und realisierte 10 Filme. „Was kennzeichnet die Methoden Fassbinders und der Gruppe? Eine große Spontanität des Spielens, die Neigung, den Zugriff auf Stoffe aus einem Einfall zu begründen, Willkür und Unbedenklichkeit im Umgang mit Formen der szenischen Darstellung, eine vehemente Spielfreude aber auch eine lässige, legere Art von Aggressivität. Fassbinders Weg am Theater ist davon bestimmt geblieben, auch als er selbst aus seiner Gruppe sich mehr und mehr herauslöste.“²⁴⁶

1.4.1 Fassbinders Theaterstil am antiteater

Wie bereits erwähnt lässt sich Fassbinders Theaterarbeit in zwei Kategorien einteilen: In die radikale Umarbeitung bereits bestehender Stücke und in solche, die komplett aus seiner Feder stammen. Charakteristisch für beide Varianten ist Fassbinders freier Umgang mit Texten, vor allem bei der Bearbeitung fremder Stücke: Schnell realisierte Produktionen, roh zusammengezimmerter Textvorlagen und mit Brachialgewalt vorgenommene Klassikerbearbeitungen.²⁴⁷ Zu dem rudimentären Grundgerüst das Fassbinder den Bearbeitungen seiner Stücke ließ, kamen dann noch Elemente der Gesellschaftskritik, die einen aktuellen Zeitbezug herstellen sollten. So beschäftigte sich das antiteater um Fassbinder natürlich auch mit den großen revolutionären Themen der Zeit, „die die Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaft radikal in Frage stellten.“²⁴⁸ Doch mit der APO hatte man nichts zu schaffen.²⁴⁹ „Von Agitprop-Theater, das vulgär-marxistische Botschaften der Arbeiterklasse vermitteln wollte, hielt er nie etwas. Die antiteater-Version der „Bettleroper“ – Fassbinder spielte den Gammler Mecki, Hanna Schygulla das Mädchen Polle – war ein Anlass, Wechselbeziehungen zwischen Sex, Crime und Money locker-lässig durchzuspielen. Theoretisiert wurde nicht: Das Programmheft verzichtete auf politisch-ästhetische Absichtserklärungen und präsentierte stattdessen ein Loblied auf einen Flipper, Typ „Student prince“. ... Die Illusion der Studentenbewegung hat Fassbinder nie geteilt. Dem

²⁴⁶ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 18

²⁴⁷ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 33

²⁴⁸ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 37

²⁴⁹ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 37

Fortschrittsoptimismus der Linken hat er stets misstraut; sein pessimistisches Weltbild bewahrte ihn vor der damals grassierenden Revolutionsromantik.²⁵⁰

Viele der Rollen schrieb er den Laiendarstellern, gemäß Fassbinders Auffassung ihrer Persönlichkeitsmerkmale im realen Leben,²⁵¹ auf den Leib. So besetzte er aufgrund der Überlegung wer diese oder jene Rolle am besten spielen könnte, nach dem Persönlichkeitsbild oder Klischee dass er von den einzelnen Mitgliedern der antiteater-Truppe hatte. Fassbinder projizierte „etwas von den Sehnsüchten und Wünschen der Schauspieler, aber auch seine eigene Haltung zu ihnen in die Figuren. Die Filmfiguren tragen meist die Vornamen der Darsteller und die Schauspieler hatten, gespiegelt in einer fremden Person, einen Teil ihrer Selbst dazustellen – manchmal auch nur das Bild, das Fassbinder von ihnen hatte und das nicht mit der Wirklichkeit oder auch mit ihrem Selbstverständnis übereinstimmte.“²⁵² Und von diesem Klischee über ihre Persönlichkeiten versuchten sich die einzelnen Mitglieder dann zu emanzipieren, was dazu führte, dass die sie nach und nach versuchten ihren eigenen Weg zu gehen und sich von Fassbinder zu lösen. „Diese Methode, die Fassbinder mit Perfidie perfektionierte, barg Sprengstoff: Unfrieden, Konflikte und heftige Kräche waren vorprogrammiert, und doch verstand es Fassbinder, die Gruppenmitglieder an sich zu binden.“²⁵³ Das antiteater war also „eine Gruppe, von Krisen und Intrigen geschüttelt, eigentlich nur zusammengehalten durch seine Energie: so sah es jedenfalls Fassbinder. Hier lernte der Autodidakt, wie man mit Schauspielern umgeht und wie man eine Geschichte erzählt.“²⁵⁴ Das Theater sollte ein freier Raum sein, der von jedem des Ensembles benutzt werden konnte, ohne dass von einer übergeordneten Instanz herab festgelegt wird, was für ein Stück als nächstes gespielt werden sollte.²⁵⁵ So der Ansatz bzw. die Utopie.

„Das muss man ganz klar sagen, dass wir (RWF und Raben) eben nicht gesagt haben, das ist unser Theater und was hier passiert, bestimmen wir, sondern wer was gemacht hat, hat bestimmt, und das waren halt dann im Laufe der Jahre nur wir.“²⁵⁶

Als wesentlich für seine eigene Entwicklung als Regisseur nennt Fassbinder die Phase zwischen den Proben zu „Die Verbrecher“ bis zur Doppelpremiere mit der Arbeit an

²⁵⁰ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 38

²⁵¹ Vgl. Interview mit Irm Hermann

²⁵² Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 52 f

²⁵³ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 53

²⁵⁴ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 33

²⁵⁵ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 92

²⁵⁶ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 92

„Krankheit der Jugend“ als Schauspieler und „Katzelmacher“ als Regisseur. Dazwischen lag das Stück „Zum Beispiel Ingolstadt“, eine Bearbeitung nach Marieluise Fleißers Volkstück „Pioniere in Ingolstadt“.²⁵⁷

„Zwischen „Verbrechern“ und „Krankheit der Jugend“ – das war die zweite, wesentlich Arbeit für mich – hab ich das Regieführen gelernt. Dazwischen lagen die „Pioniere in Ingolstadt“, wo ich versucht habe, was von Stücken zu begreifen, davon, wie Stücke gebaut sind oder wie man sie, um etwas zu sagen, ändern kann oder müsste. Das war an sich schon eine ganz entscheidende Zeit. „Katzelmacher“ ist letztendlich dann doch schon sehr davon beeinflusst, nämlich von der Erfahrungen der „Verbrecher“ als Regisseur, der „Pioniere in Ingolstadt“ als Bearbeiter, und der Proben und Beobachtungen als Schauspieler bei „Krankheit der Jugend“ von Straub.“²⁵⁸

Fassbinder hielt bis zum Ende des antiteaters seine Forderung an ein Arbeiten im Kollektiv und dem damit verbundenen Engagement eines jeden einzelnen immer aufrecht. Bei der Bearbeitung der Stücke legte er großen Wert darauf im Ergebnis eine Gleichberechtigung und Gleichgewichtung der Rollen zu schaffen, mit dem Ziel dass sich jeder im Kollektiv gleichberechtigt fühlen konnte. So wollte RWF die Bindung zu einem Kollektiv erhöhen, dem man aus Überzeugung angehörte und nicht wegen egoistischer Gründe. Fassbinder ließ die Figuren auf der Bühne auch nicht abtreten, weil er das als Betrug gegenüber dem Theater ansah, welches ja nicht die Realität abbildet und durch Auf- und Abtritte hätte man ja eine Realität suggeriert, die von vornherein nicht gegeben war.²⁵⁹

Spätestens ab „Axel Cäsar Haarmann“ war ihm seine Autorität als Regisseur wohl bewusst, und er hielt sich während der Proben weitgehend im Hintergrund, weil er den Gruppenprozess nicht beeinflussen wollte.

„Weil ja doch von einigen Leuten Vorurteile bestanden haben, weil sie gewusst haben, sobald ich da als Regisseur oder als Autor auftrete, dann hab ich die Sache wieder in der Hand, und das hab ich halt in der Produktion ganz bewusst nicht gemacht.“²⁶⁰

Fassbinder übte sich in dieser frühen Phase des Theaterschaffens vor allem im freien Umgang mit Texten. Er eignete sich die Fähigkeit an, die Stücke durch Streichungen,

²⁵⁷ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 63

²⁵⁸ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 63

²⁵⁹ Vgl. Fischer, Rainer Werner Fassbinder, S. 65f

²⁶⁰ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 73

aber auch Ergänzungen, die er für Nötig hielt, seiner künstlerischen Zielsetzungen unterzuordnen, einzuverleiben. Durch die Umgestaltung der Stücke erreichte er, dass diese sich von ihren eigentlichen Autoren und deren Intentionen entfremdeten und so zu einem Vehikel für Fassbinders künstlerische Vision wurden, für die das einzelne Stück nur Mittel zum Selbstzweck bzw. zur Selbstverwirklichung wurde. Zum Fassbinder-Stil muss man auch zählen, dass er die Charaktereigenschaften von Schauspielern (oder Menschen) für seine Zwecke ausbeutete indem er die Rollen auf ihre Fähigkeiten oder besser gesagt Unzulänglichkeiten hin schrieb.²⁶¹

Aus der „Iphigenie auf Tauris“ macht Fassbinder „ein Metadrama, eine Paraphrase der gängigen Rezeptionsmuster. Thoas und sein Verhältnis zu Iphigenie symbolisieren eine erstarrte und pervertierte Gesellschaft, wo Herrschaft und Unterwerfung in sadomasochistischen Spielen ausgelebt werden; Orest und Pylades, ein schwules Liebespaar, sind die Repräsentanten einer lustbezogenen und repressionsfreien Subkultur. Die Konfrontation findet ihre Entsprechung in der Sprache: Gehobene Verssprache steht gegen urwüchsiges Bayrisch der Homosexuellen; Originalton Goethe wird collagiert mit Erika Rugens „Bottroper Protokollen“, der Mao-Bibel und Popsongs. Vom Großmut der Mächtigen war keine Rede mehr; bei Fassbinder macht der Tyrann den fremden Eindringlingen den Prozess. Der Dialog zwischen Thoas und Pylades war von der Wirklichkeit abgeschrieben: Zitiert wurde aus der Verhandlung vor dem Landgericht Berlin-Moabit, wo die Angeklagten Fritz Teufel und Rainer Langhans mit Witz, Ironie und antiautoritärer Frechheit die Justiz lächerlich machten.“²⁶²

Ein weiteres, exemplarisches Beispiel für Fassbinders freien Umgang mit fremden Texten und deren gleichzeitige Verbindung mit der aktuellen Realität in der BRD war die Inszenierung des Stücks „Preparadise sorry now“ (Premiere am 17.03.1969²⁶³). Vorbild für dieses Stück war „Paradise now“. „Anfang August 1968 hatte das *Living-Theatre* diese Produktion herausgebracht. In einfachen szenischen Metaphern wurden Brutalität, Terror und Tod vorgeführt, in monoton wiederholten Aussagesätzen alltägliche Reglementierungen und soziale Zwänge angeprangert. Auf die Darstellung der schlechten Welt folgte die Ausrufung des Paradieses: Die Theaterleute entkleideten sich, forderten die Zuschauer auf, es ihnen gleich zu tun und sofort eine neue, von jeglicher Repression freie Gesellschaft zu etablieren. Paradise now – ihr könnt es haben, so die Botschaft. Ihr braucht nur damit anzufangen.“²⁶⁴ Aus diesem

²⁶¹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 63ff

²⁶² Töteberg, Rainer Werner Fassbinder S. 38 f

²⁶³ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 35

²⁶⁴ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 40

Stück des *Living-Theatre* entwickelte Fassbinder dann das Stück „Preparadise sorry now“. Die Utopie einer herrschaftsfreien Gesellschaft, erklärte Regisseur Peer Raben, könne nicht durch „eine Art soziale Mystik“ auf der Bühne herbeigezaubert werden. Fassbinders Stück basierte auf einem authentischen Fall: Über die Taten des englischen Mörderpaares Ian Brady und Myra Hindley hatte Fassbinder in der Zeitschrift *konkret* einen Bericht gelesen, den er – zum Teil wörtlich – für sein Stück verwertete. Der Stoff wird von Fassbinder nicht dokumentarisch nachgezeichnet oder dramatisiert, sondern einer radikalen Ästhetisierung unterworfen. Ursprünglich hatte das Stück einen Untertitel: „Das grausame Spiel von Erhebung und Demut, die Liturgie des Verbrechens.“ Die These des Stücks steckt im Arrangement der Szenen: Sadistischer Mord als extreme Variante des gewöhnlichen Terrors, der alltäglichen physischen und psychischen Vernichtung von Menschen; die Religion als Sozialisationsinstanz, die Monster gebiert. Es handelt sich um tradierte Formen christlicher Religiosität, denen der Autor eine makabre Affinität zu faschistischem Gedankengut unterstellt: Die masochistische Lust des Büßers am Leiden, die Scheidung der Welt in Herren- und Untermenschen beziehungsweise Christen und Heiden, die Forderung nach Gehorsam und bedingungsloser Unterwerfung. Das Vorparadies ist die Hölle, eine ununterbrochene Folge von Diskriminierung, Demütigung, Unterdrückung und Vernichtung. Momente des Widerstandes gegen die Inhumanität wird man im Text vergeblich suchen. Auch in seiner Form ist das Stück eine Antwort an das *Living-Theatre*: Choreographie ist das Gegenteil von Anarchie. „Alles in Einzelteile zerlegen und neu zusammensetzen, das müsste schön sein“ bekannte Fassbinder. Er montierte seine Stücke aus vorgefundenem Material:

„Ich mache Sachen aus Sachen, die ich gesehen habe. Ich selbst alleine bin nicht so ergiebig. Was ergiebig ist, sind Geschichten um mich herum. Filme, Dinge, die passieren, die in Zeitungen stehen.“²⁶⁵

„Das Stück kann sich zusammensetzen, wie man es für richtig hält“, hieß es in der Vorbemerkung der Buchausgabe. Die Stücke „Preparadise sorry now“ und „Anarchie in Bayern“ sind sich in ihrer Struktur insoweit ähnlich, als Fassbinder bei beiden versuchte eine Dramaturgie zu schaffen, die es erlaubte die einzelnen Szenen gegeneinander auszutauschen ohne den Gesamtzusammenhang zu zerstören. Während die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* noch gönnerhaft urteilte: „Laientheater mit Schwung, das dem Professionellen zustrebt“, hatte Fassbinder bereits einen Auftrag

²⁶⁵ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 43 // aus Frankfurter Rundschau 26.10.1970

des Bremer Intendanten Kurt Hübner in der Tasche.²⁶⁶ Für das Bremer Theater – in jenen Jahre die interessanteste deutsche Bühne, von der wichtige Impulse ausgingen: Peter Zadek, Peter Stein, Klaus Michael Grübner und Hans Hollmann arbeiteten dort – schreibt er „Das Kaffeehaus“ nach Goldoni. In Bremen konnte Fassbinder seine Ästhetik dann weiter erproben ohne aus der Not des Kneipentheaters eine Tugend machen zu müssen. In der „Witwe Bolte“ war ein aufwendiges Bühnenbild, wie es Wilfried Minks für „Das Kaffeehaus“ in Bremen schuf, undenkbar: Eine hohe Glasschale mit einer riesigen Torte dominierte die Bühne, ironischer Verweis darauf, dass die kleinen Menschen, die unter der überdimensionalen Torte sich in schönen Reden über Liebe und Glück ergingen, nichts anderes wollten als ein möglichst großes Stück vom Kuchen. Die Bremer Arbeiten (auf „das Kaffeehaus“ folgte „Das brennende Dorf“ nach Lope de Vega) zeigen einen neuen Umgang mit alten Theatertexten. Botho Strauß betonte in seiner Besprechung den Schritt nach vorn: „Natürlich führte das antiteater zunächst mit ‘schlechter Kunst’ eine aggressive Parole gegen die verdorbene, wahre, schöne, gute Kunst im Munde, die einfach nicht sterben wollte. Aber mittlerweile gehört das ‘anti’-Pronomen gestrichen, weil man mit den alten Stücken nun anders umzugehen weiß, als sie nur zu verhöhnen.“ Es handelt sich nicht um Bearbeitungen im üblichen Sinne, sondern im postmodernen Sinne um ‘rewrites’: Stücke nach Stücken, Spiel aus anderen Spielen. Eine Avantgarde-Bühne kann nicht alt werden. Wollte man sich nicht irgendwann selbst überleben, musste man versuchen sich permanent in andere Kontexte zu begeben und sich nach außen zu öffnen.²⁶⁷

1.4.2 Fassbinders Filmstil mit dem antiteater

Es ergab sich für Fassbinder im April des Jahres 1968 die Möglichkeit seinen ersten Spielfilm „Liebe ist Kälter als der Tod“ (Premiere 26.06.1969²⁶⁸) zu realisieren. Der Stil des Films, also auch der Regiestil Fassbinders, möchte man einen ausmachen zeigt sich in dem Film lediglich sehr rudimentär, aber dennoch recht deutlich. Viele Dinge, die dann später den Stil der ersten Filme Fassbinders ausmachen werden, sind in ihm schon angelegt. Grundsätzlich kommt der Film sehr spartanisch daher, was die Ausstattung oder die statische Kameraarbeit betrifft, die sich partout jedweder Bewegung oder Winkel zum gefilmten Objekt zu verweigern scheint. Dieses Stilelement ist dem geringen Budget geschuldet²⁶⁹, der geblimpten Arri-Kamera, die

²⁶⁶ Vgl. Töteberg Rainer Werner Fassbinder, S. 40ff

²⁶⁷ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 40, fff

²⁶⁸ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S.156

²⁶⁹ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 46

ungefähr die Größe einer halben Telefonzelle hatte, aber natürlich auch dem Dilettantismus und der mangelnden Erfahrung bezüglich des Filmemachens an sich. So plante man über 500 Einstellungen für den Film. Am Ende blieben noch 240 übrig.²⁷⁰ Es mussten also viele Einstellungen gestrichen, andere zusammengezogen werden. Aus Mangel an Geld und Personal drehte man ohne jedweden Ton und musste so alles nachsynchronisieren.²⁷¹ Hinzu kam die Unfähigkeit des Kameramannes, der nach sechs Drehtagen ausgewechselt werden musste.²⁷² So liegt gerade im Mangel an Perfektion, Geld und Können, die dem Film ganz offensichtlich anzusehen sind, der Fassbinder-Stil begründet. Fassbinder gelang es vortrefflich nahezu ohne Budget aus der Not eine Tugend zu machen, aus ganz wenig ganz viel zu machen. So rural der Film auch daherkommt, dennoch behandelt er Themen die sich quasi durch Fassbinders gesamtes Schaffen ziehen: Die Analyse oder Beobachtung sozialer Beziehungen und Geflechte innerhalb einer sozialen Gruppe, die relativ geschlossen auftritt. Daraus ergeben sich bei Fassbinder dann Abhängigkeiten die von den Beteiligten für Ihre Zwecke ausgenutzt werden. Grundthema von Fassbinders gesamten Schaffen ist die Ausbeutbarkeit von Gefühlen. In Fassbinders Welt ist in einer Liebesbeziehung immer einer der Liebenden unterlegen. Einer liebt immer mehr als der andere und macht sich so abhängig vom weniger Liebenden.²⁷³ Fassbinders Figuren bewegen sich immer in einer Atmosphäre sozialer Kälte verbunden mit dem Gefühl einer Zweckgemeinschaft, der die einzelnen Parteien aus rein egoistischen Gründen angehören und deren Ziel nicht in ihren Handlungen zu erkennen ist:

„Es sind Leute, die um das Leben zu können, was ihnen lebenswert erscheint, sich halt in Rollen begeben, die eigentlich nicht die ihren sind, das ist natürlich etwas Trauriges oder auch etwas Schönes.“²⁷⁴

Fassbinders Erstling war noch nicht einmal in den Kinos angelangt, da begann er bereits im August 1969²⁷⁵ mit den Dreharbeiten zu seinem zweiten Film „Katzelmacher“. Das unglaubliche Produktionstempo bei den Filmen von RWF war möglich, weil er sich nicht um eine solide Finanzierung seiner Projekte scherte und ihm auch mit der antiteater-Truppe ein permanent einsatzbereites Ensemble zur Verfügung

²⁷⁰ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 46

²⁷¹ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 208

²⁷² Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 46

²⁷³ Vgl. Interview mit Harry Baer, aus der Dokumentation „Alter Ego“ von R. Fischer

²⁷⁴ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 82

²⁷⁵ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 156

stand, dass er sowohl vor als auch hinter der Kamera einsetzte.²⁷⁶ Da er meist an mehreren Projekten gleichzeitig arbeitete, oft schon ein neues Buch schrieb während der Vorgänger nicht mal fertig geschnitten war, blieben längst nicht alle Arbeiten von Fassbinder schriftlich erhalten. Oft existieren lediglich Fragmente. In „Katzelmacher“ zeigt sich Fassbinders Auseinandersetzung mit sozialen Geflechten und Abhängigkeiten erneut: Ein Gastarbeiter kommt nach Deutschland in eine geschlossene Gruppe, die sich den Griechen dann zum Feindbild erwählt. Sie tut dies, um von den eigenen Problemen der Gruppe und der einzelnen Mitglieder abzulenken, die untereinander ein System gegenseitiger Abhängigkeit geschaffen haben und unter denen aber auch alle in irgend einer Form leiden. Der Inszenierungsstil folgt in großen Teilen der Ästhetik von „Liebe ist kälter als der Tod“. Da Fassbinder mit der Kritik zur filmischen Ästhetik an „Liebe ist kälter als der Tod“ nach der Premiere in Berlin überhaupt nicht einverstanden war machte er

„...Katzelmacher halt auch sehr aus Protest gegen die meiner Ansicht nach stupiden und stumpfsinnigen Reaktionen auf der Berlinale von Kritikern, die immer wieder davon geschrieben haben, dass da alles so unbewegt sei, dass die Einstellungen so lang seien und so, und da hab ich sie in Katzelmacher einfach alle noch unbewegter und noch langsamer gemacht.“²⁷⁷

Stilistische Mittel, die bei dem Vorgänger sicher auch zum Teil dem Dilettantismus, dem Geldmangel und den beschränkten technischen Möglichkeiten geschuldet waren, werden hier weiterentwickelt und das belanglose Leben und Dasein der Protagonisten im „Katzelmacher“ „findet seine Entsprechung in der Monotonie der Inszenierung. Noch radikaler als in seinem Spielfilmdebüt arbeitete Fassbinder mit langen Einstellungen, wenigen Schauplätzen und einer starren, unbewegten Kamera. Alle Szenen sind frontal aufgenommen, es gibt weder Schwenk noch Zoom und nur eine einzige, sich wiederholende Kamerafahrt: Wenn ein Paar Arm in Arm über den Garagenhof promeniert und die Musik (Franz Schuberts *Sehnsuchtswalzer*) die bürgerlichen Träume vom Glück ironisch kommentiert.“²⁷⁸ So betrachtet, lässt sich festhalten, dass der spartanische Inszenierungsstil in „Liebe ist kälter als der Tod“ keineswegs nur den schlechten Produktionsbedingungen und der mangelnden Erfahrung des Regisseurs geschuldet sind, sondern definitiv das bewusst herbeigeführte und auch gewollte Ergebnis der Überlegungen des Regisseurs Fassbinder waren, in dem der Inszenierungsstil auf die soziale Kälte innerhalb der Gruppe verweist. Er „verzichtet

²⁷⁶ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 51

²⁷⁷ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 130

²⁷⁸ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 47

konsequent auf alle Mittel des Illusionskinos. Die Schauspieler zitieren Verhaltensweisen in kargen Räumen, deren Ausstattung sich auf Tisch, Bett und Stuhl beschränkt. Wie auf der Hühnerleiter hocken die Jugendlichen vor der Hauswand auf dem Geländer, treten auf und ab, gruppieren sich neu. Eine gute Minute lang passiert nichts, bis endlich Erich einen Satz sagt: „Gehen wir ins Wirtshaus“, und alle bedächtig langsam aufbrechen. Dreißig Sekunden lang sehen wir Elisabeth und Peter ohne ein Wort lustlos am Abendbrottisch sitzen. Oder: Peter und Jorgos sitzen in ihrem Zimmer, stieren sich gegenseitig an, bis Peter den Eindringling nach zwanzig Sekunden Schweigen anblökt: „Mäh!“ Mit solcherart bösem Humor, kalkulierten Arrangements und entlarvender Nicht-Kommunikation attackierte Fassbinder den Zuschauer. Manche Kritiker sprachen von einer suggestiven Wirkung, andere empfanden dies als Tortur.²⁷⁹ „Götter der Pest“, Fassbinders dritter Spielfilm, ist wie sein Debüt ebenfalls ein Gangsterfilm und abermals steht eine Männerfreundschaft im Mittelpunkt, die durch die nicht erwiderte Liebe einer Frau Verrat erfährt. Im Dezember 1969²⁸⁰ folgte ein Gruppenexperiment: „Warum läuft Herr R. Amok“ entstand ohne Drehbuch. Fassbinder und Michael Fengler, die auch gemeinsam Regie führten, hatten lediglich in einem zweiseitigen Szenario den Handlungsverlauf skizziert. Die Darsteller konnten ihre Rollen frei gestalten, ihre persönlichen Attitüden einbringen. Die unspektakuläre Studie über die Lebensleere und sozial-gesellschaftliche Zwänge einer erschreckend normalen Kleinbürgerexistenz hinterließ einen starken Eindruck auch bei der Kritik. Auf „Warum läuft Herr R. Amok?“ folgte „Rio das Mortas“, der erste von insgesamt 6 Filmen die Fassbinder im Jahre 1970 abdrehete.²⁸¹ Das Ergebnis zeigt dass es wohl sehr schwer gewesen sein musste eine Erwartungshaltung an Fassbinder-Filme oder seinen Stil zu haben. Die Auftragsproduktion wurde als Problemfilm erwartet, wie es ja seine Vorgänger auch waren. Dem Film billigte Fassbinder erstmals ein Happy End zu und die Schauspieler zeigen sich agil und voller Spielfreude.²⁸² Nichts von der Schwere und Monotonie seiner Vorgänger. Diese Abkehr von der Monotonie führte Fassbinder in seiner nächsten Produktion weiter. „Statt karger Räume, Schwarz-weiß und Reduktion durch Stilisierung nun Opulenz, Farbe und Cinemascope: „Whity“ ist pure Kinofiktion im Breitwandformat.“²⁸³ Bezeichnend für den Fassbinder jener Zeit, dass er Geschichten, die er übernimmt, die Happy Ends verweigert (mit Ausnahme von „Rio das Mortas“). „Whity“ ist ein Film des Pessimismus. Dass Whity und Hanna am Ende in der Wüste vor dem Verdursten miteinander tanzen, ist eine trotzig Geste, den

²⁷⁹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 48

²⁸⁰ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 157

²⁸¹ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 158

²⁸² Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 50

²⁸³ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 50

Pessimismus hebt sie nicht auf. „Whity“ ist der erste Film Fassbinders, den Michael Ballhaus fotografiert hat. Ballhaus` Art der Beleuchtung ist anders als die von Lohmann. Bei ihm treten die Personen nicht aus dem Dunkel heraus, um wieder in ihm zu verschwind. Sein Licht ist gleichmäßig, lenkt die Aufmerksamkeit nicht auf sich, sondern immer auf die Geschichte.²⁸⁴ Für sich alleine stehend wäre „Whity“ eher von geringer Bedeutung. Sowohl für die deutsche Filmgeschichte, als auch für das Werk Fassbinders. „Dennoch war er in Fassbinders Karriere wichtig, denn er nimmt ein wenig von dem vorweg, was dann in der „Warnung vor einer heiligen Nutte“ sichtbar zu Tage trat: Ein neuer, professionellerer Umgang mit dem Medium Film.²⁸⁵ „Whity“ ist quasi ein Vorspiel für kommendes. „Wenn ihm 1973/1974 Filme wie „Martha“, „Angst essen Seele auf“ und „Fontane Effi Briest“ gelingen, dann sicher auch deswegen, weil er alles, was ihn interessierte, einmal ausprobieren konnte, auch wenn er noch so sehr scheiterte.²⁸⁶ Die Uraufführung während der Berlinale 1971 fand wenig Resonanz. „Whity“ blieb ohne Verleih und kam auch nicht ins Fernsehen.²⁸⁷ Ein Kritiker bezeichnete „Whity“ als Edelschnulze ohne Tiefgang, andere hielten ihn für eine Parodie auf die sich während dieser Zeit auf dem Höhepunkt befindlichen Filmeggenre des Italo-Western.²⁸⁸ „Die Gründe hierfür liegen auf der Hand. Die vorangegangenen Filme waren alle mit dem Anspruch aufgetreten, oder zumindest so interpretiert worden, etwas über die Gesellschaft der Bundesrepublik auszusagen, und sei es auch in verfremdeter Form. Mit „Whity“ bekannte sich Fassbinder nun zum ersten Mal uneingeschränkt zu Hollywood. „Whity“, schrieb damals der Kritiker Alf Brustellin, nehme sich schon deshalb im Wettbewerb der Berlinale komisch aus, „weil nahezu alle Urfilme zu diesem Film niemals zu Festival-Ehren gelangten“ (Süddeutsche Zeitung, 08.07.1971). Es wäre daher unergiebig, den Inhalt von „Whity“ zu interpretieren. Diese Dynastie Nicholson steht für nichts als sich selbst. Betrug und Mord, Dekadenz und Auflösung sind wichtig nur als Farben und Formen, aus denen sich der Film zusammensetzt. „Whity“ ist der Versuch einen Film für ein großes Publikum zu drehen, indem man an die Filmkenntnisse und Seherfahrungen der Zuschauer anschließt. Dass dieser Versuch misslang, hat wohl damit zu tun, dass „Whity“ noch zu viel antiteater-Monotonie mit sich schleppte.²⁸⁹ Immer wieder zeigen sich Bildkompositionen von einer monotonen Statik, die an die vorangegangenen Münchener

²⁸⁴ Jansen und Schütte, Reihe Film 2, S. 106, 107 ff

²⁸⁵ Vgl. Jansen und Schütte, Reihe Film 2, S. 107

²⁸⁶ Vgl. Jansen und Schütte, Reihe Film 2, S. 109

²⁸⁷ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 106

²⁸⁸ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 55

²⁸⁹ Jansen & Schütte, Rainer Werner Fassbinder, S. 107

Filmproduktionen erinnern. Im April 1969 in Spanien²⁹⁰ zeichnete sich jedoch ein Bruch ab: Die Dreharbeiten zu dem Western-Melodram „Whity“ gerieten zur Katastrophe, auf die in Kapitel 4 dann näher eingegangen werden soll und die für Fassbinders weiteres Schaffen essenziell war. Parallel zu den Filmen die Fassbinder in jener Zeit produzierte und drehte, spielten er und seine antiteater-Truppe auch kontinuierlich Theater. So kreierte Fassbinder aus der Kreuzung beider Medien, dem Theater und dem Film, seinen eigenen Stil, „Bastarde der Form“²⁹¹:

„Ich habe im Theater so inszeniert, als wäre es Film, und habe dann den Film so gedreht, als wär’s Theater, das hab ich ziemlich stur gemacht.“²⁹²

Die ersten Fassbinder-Filme wirken ein bisschen wie abgefilmte Theatervorstellungen, vor allem bei „Liebe ist kälter als der Tod“, „Katzelmacher“ und „Götter der Pest“ lässt sich diese Aussage sehr leicht verifizieren. Die statische Kamera und das Arrangement der Personen ist oft so eigerahmt und eingesperrt, dass sich ein Gefühl des Guckkastentheaters sofort einstellt. Auch die Verwendung von Sprache (einem seltsam gekünstelten bayrisch in „Katzelmacher“) erinnert viel mehr an ein Theaterstück als einen Film („Katzelmacher wurde von RWF zunächst als Theaterstück erarbeitet). Der Schnitt löst nicht eine Szene detailliert auf. Vielmehr trennen die Schnitte die einzelnen Handlungsorte und Szenen voneinander. So wirkt der Schnitt dann wie der Umbau des Bühnenraums. Je mehr Filme Fassbinder machte, desto mehr wird sein Regiestil filmisch und entfernt sich von möglichen Vergleichen mit Fassbinders Theaterarbeit. Das Theatrale und Statische verliert sich immer mehr in eine nicht einfach zu deutende Filmsprache des Regisseurs Fassbinder, die sich auf vielen Ebenen abspielt. Im Allgemeinen ist es aber sehr schwer einen fortlaufenden Fassbinder Stil auszumachen, da er ja selbst permanent einer Erwartungshaltung gegenüber seiner Arbeit entgegenwirkte und sich nicht kategorisieren lassen wollte. Auch war sein Stil in den späten 60er Jahren des 20. Jahrhunderts noch im Wachsen, was ein umreißen des „fassbinderschen“ Regie-Stils zu dieser Zeit zusätzlich erschwerte. Ein weiteres Problem bei einer Kategorisierung des Regiestils von Fassbinder liegt darin, dass er ein Leben lang nicht eindeutig einem politischen Lager zugeordnet werden konnte. Fassbinder war weder ein linker noch rechter Regisseur. Er hatte es sich mit den Linken wie den Rechten, den Konservativen wie den Revolutionären verscherzt. Lediglich gewisse Grundzüge und Grundthemen tauchen bei Fassbinder immer wieder auf: „Sentiment und Brutalität, Freundschaft und Verrat, Tristesse und Melancholie werden in

²⁹⁰ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 158

²⁹¹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 59

²⁹² Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 59

elegischen Bildern eingefangen. Fassbinder verarbeitete Motive aus seinen Lieblingsfilmen und Lektüreerlebnisse, jedoch nicht als Spiel mit Zitaten, das auf den Wiedererkennungseffekt beim informierten Zuschauer setzte. Das Publikum blieb weitgehend ausgeschlossen, und ohne Fassbinders zusätzliche Kommentare zu seinen Werken wäre eine Interpretation wenig fruchtbar. Schon in seinen ersten Filmen gibt es einen Franz; es handelt sich sowohl in „Liebe ist kälter als der Tod“ wie in „Götter der Pest“ um einen entlassenen Gefangenen, und doch konnte niemand wissen, woher die Figur ihren Namen hatte: von Franz Biberkopf aus Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* – Fassbinders letztem Projekt. In dieser Figur hatte Fassbinder sich eine Möglichkeit geschaffen, in distanzierter Brechung von sich zu erzählen.²⁹³

²⁹³ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 52

2 Das Ende des Arbeitskollektivs

2.1 „Whity“: Ein offensichtlicher Bruch

„Whity“ war wohl Fassbinders erfolglosester Film. Die Produktionskosten für „Whity“ beliefen sich auf etwa 680.000 DM.²⁹⁴ 680.000 DM für ein Experiment, das gescheitert ist.

„Bei den Dreharbeiten zu „Whity“ brach dann alles zusammen, und plötzlich wurde allen klar, dass das, was wir eigentlich machen wollten, nie realisiert worden war. Und „Warnung vor einer heiligen Nutte“ handelt eigentlich von den Dreharbeiten zu Whity.“²⁹⁵

Harry Baer beschreibt die Dreharbeiten wie folgt:

„Die Vorbereitungen vor Drehbeginn bestehen hauptsächlich aus Massen-Versammlungen an der Bar, aus besoffenem gegenseitigem Anbrüllen und aus grölenden Zimmerschlachten bis spät in die Nacht.“²⁹⁶

Während der Dreharbeiten zu „Whity“ kommt es am dritten Drehtag zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen Fassbinder und Peter Berling, dem Produzenten: der Regisseur ängstigte sich vor der Inszenierung einer Massenszene und wollte Baer die Regie für diesen Tag überlassen, wogegen Berling intervenierte.²⁹⁷ So erklärt sich auch die Widmung im Vorspann des fertigen Films.²⁹⁸ Die Bedingungen eines fremden Drehorts und die ungewohnte Zusammenarbeit mit ausländischen Kollegen machten Fassbinder zu schaffen. Hinzu kamen das komplizierte Beziehungsgeflecht der antiteater-Truppe, amouröse Verstrickungen im Team und die autoritäre Rolle Fassbinders im zutiefst antiautoritär geprägten Umfeld seiner festen Schauspieler und Mitarbeiter. Aus den daraus entstehenden chaotischen Situationen hielten sich lediglich Hanna Schygulla und der Teamneuling Ballhaus heraus.²⁹⁹ Fassbinder begann, exzessiv dem Cuba libre zuzusprechen, um dem Druck der 16- bis 18-stündigen Drehtage standzuhalten. Die Schauspieler litten unter seinen Launen; so

²⁹⁴ Jansen und Schütte, Reihe Film 2, 158

²⁹⁵ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 230

²⁹⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Whity#cite_note-Baer42-2

²⁹⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Whity#cite_note-Berling89-6 // Berling, S. 89

²⁹⁸ Cinegraph Hamburg, Rainer Werner Fassbinder, LG 38, S. 4

²⁹⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Whity#cite_note-4 // Baer/Pacher, S. 42ff

ließ er Harry Baers Haare für die Rolle wasserstoffblond einfärben und verordnete Hanna Schygulla ein möglichst „nuttiges“ Kostüm. Das Ehepaar Lommel/Schaaake musste eine Szene, in der sie ihn heftig und andauernd ohrfeigt, so oft wiederholen, bis Schaaake in Tränen ausbrach.³⁰⁰ Ab diesem Zeitpunkt war das Verhältnis zwischen Berling und Fassbinder von gegenseitigem Misstrauen geprägt. Sie kommunizierten nur noch über Baer. Baer und Berling gingen in organisatorischen Dingen eine Allianz mit Ballhaus ein³⁰¹, der ebenfalls anfangs von Fassbinder geschnitten wurde, bis der Regisseur von der schnellen und professionellen Arbeit des Kameramanns nach Sichtung der ersten Muster überzeugt war.³⁰² Unterdessen ging der Produktion das Geld aus. Lommel schaffte es zwar, sich telefonisch 40.000 DM bei einem Münchner Gastronom zu leihen³⁰³, doch die Finanzierungslücke war so groß, dass Lommel dazu überging, alle anstehenden Rechnungen nur noch mit Kreditkarte zu begleichen.³⁰⁴ Als das Filmmaterial ausging und auf Kredit keines zu bekommen war, besorgte Berlings Sekretärin vom Materialassistenten einer benachbart drehenden Westernproduktion, mit dem sie ein Verhältnis hatte, einige Rollen 35-mm-Filmmaterial, damit der Film fertiggestellt werden konnte. Nach 20 Drehtagen reiste das Filmteam in die Bundesrepublik zurück, die Darsteller blieben ohne Gage.³⁰⁵

„Die Gruppe kam aus dem Münchner Eintopf heraus und begriff erst dann, dass sie nie eine Gruppe gewesen war.“³⁰⁶ ... „Von außen haben sich in Spanien viele Beziehungen als entweder nicht existent oder als ganz anders herauskristallisiert.“³⁰⁷

2.2 „Warnung vor einer heiligen Nutte“: Reflexion der Dreharbeiten zu „Whity“

„Warnung vor einer heiligen Nutte“ ist ein Schlüsselwerk in Fassbinders Karriere, ein Ende und zugleich ein Anfang. Der letzte Film, in dem Fassbinder mehr oder weniger unverschlüsselt von seinen Obsessionen spricht. Der Film kennzeichnet das Ende eines Kollektivs, das sich einst zum Action-Theater und antiteater zusammengefunden und auch die Crew seiner ersten Filme gebildet hatte. So sind die handelnden Figuren,

³⁰⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Whity#cite_note-Berling92-5 // Berling, S. 92

³⁰¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Whity#cite_note-Berling88-7 // Berling, S. 88

³⁰² http://de.wikipedia.org/wiki/Whity#cite_note-Tykwer31-8 // Tykwer/Binotto, S. 31

³⁰³ http://de.wikipedia.org/wiki/Whity#cite_note-Baer53-9 // Baer/Pacher, S. 53

³⁰⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Whity#cite_note-Berling87-1 // Berling, S. 87

³⁰⁵ http://de.wikipedia.org/wiki/Whity#cite_note-Berling96-10 // Berling, S. 96

³⁰⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Whity#cite_note-Berling96-10 // Berling, S. 96

³⁰⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Whity#cite_note-Limmer73Z-38 // zitiert in Limmer/Rietzler, S. 73

deren Intentionen, Spielchen und Abhängigkeiten untereinander ein Spiegel, der dem antiteater vorgehalten wird. Was ihm bis dahin nur in seinen besten Theaterproduktionen gelungen war („Katzelmacher“ und „Das Kaffeehaus“) darzustellen, wie Menschen innerhalb von Gruppen durch Ausbeutung und Unterwerfung, in Sadismus und Masochismus voneinander abhängig sind, das gelingt ihm nun auch im Film. Das in „Warnung vor einer heiligen Nutte“ etwas zu Ende geht und etwas Neues beginnt, wird auch durch einen Bruch in der Figur des Jeff deutlich: Während er in allen persönlichen Auseinandersetzungen den hysterischen Ton des Teams aufnimmt, erläutert er dem Kameramann seine Vorstellungen gelassen und souverän, ganz als Handwerker.³⁰⁸ „Warnung vor einer heiligen Nutte“ ist die schonungslose Selbstdarstellung eines Künstlers. Er sieht sich selbst als eine Art Vampir, der alle Mitglieder einer Gruppe, einer Crew, eines Kollektivs für seine Zwecke ausbeutet, auch als Sammler und Koordinator, der die Fähigkeiten der anderen, ohne die der Film nicht entstehen könnte, bündelt. Sein Metier, das Filmmachen, ist für ihn eine einzige Prostitution, in die alle, von der Maskenbildnerin bis zum Regisseur, einbezogen sind. Die wechselnden, nicht auf Zuneigung, sondern auf Besitzanspruch beruhenden erotischen Verhältnisse sind deren direkter Ausdruck. Filmen bedeutet Ersatzhandlungen vollziehen, oder wie Thomas Mann es formuliert hat und wie Fassbinder es als Motto im Nachspann zitiert: „Ich sage Ihnen, dass ich es oft sterbensmüde bin, das Menschliche darzustellen, ohne am Menschlichen teilzuhaben...“ (aus Tonio Kröger von Th. Mann).“ Dazu Fassbinder:

„Der Film handelt zwar von Dreharbeiten, aber das eigentliche Thema ist, wie die Gruppe arbeitet und wie Führer-Positionen entstehen“³⁰⁹.

In „Warnung vor einer heiligen Nutte“ rekapituliert Fassbinder in verfremdeter Form, die Erfahrungen und Erlebnisse aus den Dreharbeiten zu „Whity.“ Jede Figur in „Warnung vor einer heiligen Nutte“ hat in verfremdeter Form eine reale Person aus den Dreharbeiten zu „Whity“ zum Vorbild. „Kenner des Fassbinder-Clans könnten wohl für jede Person des Films das reale Vorbild nennen“³¹⁰. „Das antiteater spielte sich selbst, unverkennbar mit dem größten Vergnügen, allerdings mit vertauschten Rollen und nach vorgegebenem Drehbuchtext. Sogar beim Abgesang auf die Gruppe hatte Fassbinder es geschafft, dass sie alle sein Bild vom antiteater produzierten: Seine

³⁰⁸ Vgl. Jansen und Schütte, Reihe Film 2, S. 116 ff

³⁰⁹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 56

³¹⁰ Jansen und Schütte, Reihe Film 2, S. 117

Wahrheit über die Gruppe, seine Selbstdarstellung und sein Selbstmitleid.³¹¹ In manchen Fällen aber hat sich Fassbinder gar nicht erst die Mühe der Verfremdung gemacht. So trägt Lou Castel Fassbinders schwarze Lederjacke aus früheren Filmen. „Irm, das Mädchen, das Jeff wegjagt, wird zwar von Magdalena Montezuma gespielt, aber von Irm Hermann synchronisiert. Hanna Schygulla heißt auch im Film Hanna. Sie ist selbstbewusster und in der Formulierung dieser Ich-Stärke sanfter, als die anderen Frauen in „Warnung vor einer heiligen Nutte“. Sie entspricht damit auch dem von ihr dargestellten Frauenbild von Schygulla in früheren Filmen. Diese Insider-Informationen sind aber für den Film nur bedingt wichtig. Man versteht ihn auch ohne deren Kenntnis.³¹² Fassbinders Verarbeitung der antiteater-Zeit lässt sich ohne diese Informationen jedoch nicht verstehen.

„Warnung vor einer heiligen Nutte“ wirkt wie ein Akt der Befreiung, allein dadurch, dass bestimmte Dinge erkannt und ausgesprochen werden. Auch künftig arbeitet Fassbinder zwar mit einem sich nur langsam durch neue Mitglieder verändernden Team, aber das Kollektiv ist nur noch eine dem Film (und dem Theater) gemäße Arbeitsform, keine Ideologie mehr. Auch künftig erzählt Fassbinder seine Geschichten, aber er tut es objektiver, weniger autobiographisch bestimmt. Er begreift sich fortan auch gelegentlich als Inszenator, der Geschichten anderer Leute verfilmt (Fleißer, Kroetz, Galouye, Ibsen, Fontane). Allerdings machen diese fremden Stoffe in Fassbinders Hand einen Umwandlungsprozess durch, der sie seiner Welt integriert.³¹³ „Der Film ist *gewidmet den Ratten von Hameln und ihrem Fänger*, wie es im Manuskript hieß. Fassbinder war ein guter Rattenfänger: Trotz Streitereien und Zerwürfnissen, irgendwie folgten sie ihm doch und tanzten nach seiner Melodie. Schließlich wird ja auch der Film in „Warnung vor einer heiligen Nutte“ letzten Endes abgedreht. Fassbinders Inhaltsangabe, fürs Presseheft verfasst, schloss:³¹⁴

„Und ohne dass sie es recht merken, ist aus dramatisierter Hysterie und klischerter Leidenschaft etwas entstanden, was sie nicht recht greifen konnten, was den Grund ihrer Verwirrung ausmachte, was sie sündigen und beten ließ: der Film, der sie anzieht und sich ihnen entzieht, der Film – eine heilige Nutte³¹⁵“

³¹¹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 56

³¹² Vgl. Jansen und Schütte, S. 117

³¹³ Jansen und Schütte, Reihe Film 2, S. 119

³¹⁴ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 56

³¹⁵ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 57

3 „Das Ende der Kommune“ – Gründe für die Auflösung des antiteaters

Dass die Gruppe letzten Endes keine war, was sich auch schon aus den Gesprächen der Gründungsveranstaltung ableiten lässt, ignorierten RWF und Raben konsequent. Für sie war dieses „leben und arbeiten“ in der Gruppe ein Traum gewesen³¹⁶ und dieser Traum ließ den losen Zusammenhalt innerhalb der Gruppe die beiden nicht erkennen.

„Es war wirklich das, dass der Willi und ich zu verträumt waren.“³¹⁷

„Als Alternative zum bürgerlichen Leben hatte man das antiteater verstanden und frohgemut verkündet: Chaos macht Spaß. Eben das hatte sich als Illusion erwiesen. Statt offener Strukturen entstand ein System von erotischen Beziehungen und Abhängigkeiten. Statt Kreativität freizusetzen brach sich die Lust an der Destruktion Bahn. Statt Ängste abzubauen, nahm der Repressionsdruck eher noch zu. Statt freier Menschen gebar das Experiment Monster - Vampire, die ihn aussaugen, klagte der Regisseur im Film³¹⁸ „Warnung vor einer heiligen Nutte“. Fassbinders erste 10 Filme bis zu „Warnung vor einer heiligen Nutte“ setzten sich in ihrem Subtext immer auch mit Fassbinders unmittelbarer Lebens- und Arbeitsrealität in dieser antiteater-Kommune auseinander. Permanent scheint er sich, seiner Arbeitsweise, der Gruppe und ihrer Lebensrealität einen Spiegel vorzuhalten. Immer verbunden mit dem Versuch, das soziale Gefüge um ihn herum zu analysieren. Gemeinhin gilt Fassbinders Arbeitsstil unbestritten als autoritär, ja diktatorisch. Ab der Fernsehaufzeichnung von „Das Kaffeehaus“ im Februar 1970 besprach er die Besetzung für Stücke auch nicht mehr in der Gruppe sondern besetzte dann das Ensemble alleine. Es gab kaum ein Gewerk, das er nicht persönlich überwachte und keine Theaterproduktion des antiteaters an der er nicht maßgeblich beteiligt war. Lediglich Peer Raben konnte relativ regelmäßig eigene Inszenierungen auf die Bühne bringen. Die Künstlerkommune, das gemeinsame gleichberechtigte Leben und Arbeiten im Kollektiv war ein Traum, die Wirklichkeit sah anders aus: Fassbinder bestimmte die Projekte und machte die Besetzung.³¹⁹ Die Erfolge mehrten vor allem seinen Ruhm. Doch versicherte er stets, alle sollten initiativ werden, jeder seine Kreativität mit einbringen. Es gab auch ein paar

³¹⁶ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 90

³¹⁷ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 90

³¹⁸ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 56

³¹⁹ Vgl. Interview mit Irm Hermann

schüchterne Versuche, zum Beispiel von Peer Raben und Ulli Lommel, die eigene Filme drehten, doch registrierte er mit unverhohlener Genugtuung, dass sie nicht sonderlich erfolgreich waren, also seine Stellung nicht angetastet, sondern vielmehr bestätigt wurde. Hanna Schygulla, die einen Sonderstatus in der Gruppe hatte und sich mehr erlauben konnte als andere, konstatierte, dass die Utopie vom herrschaftsfeien Produzieren in der Gruppe unmöglich sei:

„Die Voraussetzungen sind ungünstig, wenn einer einen großen Vorsprung hat.“³²⁰

Das zielte auf Fassbinder und seine beherrschende Stellung, gegen die die Gruppenmitglieder versteckt oder auch offen rebellierte. Hanna Schygulla macht sich in einem Statement für eine Fernsehdokumentation zu ihrer Sprecherin:

„Im Zentrum des antiteaters steht Fassbinder. Der hat etwas, was die anderen nicht haben, aber gerne haben möchten: Initiative – er macht. Um diesen Kern lagern die anderen als abhängige Teile. Wo Abhängigkeit ist, gibt es Unterwerfung und Benutzung. Wer benützt hier wen? Um diese Frage drückt man sich. Alle gemeinsam produzieren ein Weltbild, sein Weltbild.“³²¹

Fassbinder war also der Motor für die ganze Gruppe.³²² Das Tempo jedoch, dass er an den Tag legte, lies aber den Rest der Truppe zu Mitläufern werden.³²³ Als die Truppe dann mit dem Filmmachen begann verschlimmerte sich dieser Zustand noch, denn die Gruppe war diesen Anforderungen keineswegs gewachsen und so wurde die Verantwortung auf Fassbinder abgewälzt, der diese annahm und zugleich darüber lamentierte. So sah sich Fassbinder in die Rolle des Ausbeuters gedrängt, der zugleich Ausgebeuteter ist.³²⁴ Schlusspunkt in dieser Entwicklung der Entfremdung war „Warnung vor einer heiligen Nutte“, der die Dreharbeiten zu „Whity“ reflektierte. Dazu RWF:

„Warnung vor einer heiligen Nutte: Mit diesem Film haben wir endgültig unsere erst Hoffnung, nämlich das antiteater, begraben.“³²⁵

³²⁰ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 54

³²¹ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 54

³²² Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 54

³²³ Vgl. Interview mit Irm Herrmann

³²⁴ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 54

³²⁵ Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 54

Die Idealvorstellung von einer Gruppe, in die jeder seine Kreativität gleichberechtigt einbringen kann, war auch in München nie Wirklichkeit gewesen.

„Dass das hinterher ´ne Möglichkeit werden könnte, Geld zu verdienen, Karriere zu machen, wussten sie zu dem Zeitpunkt alle noch nicht. Und als das plötzlich so ´ne Ernsthaftigkeit hatte, alles, und für die dieser spielerische Effekt weg gewesen ist, der bei uns gar nie da war, für Raben und für mich, da haben sie plötzlich gedacht, sie hätten von Anfang an dieselbe Haltung gehabt wie wir. Die Bedeutung der einzelnen (Mitarbeiter) war zum Teil leider, für sie leider, nicht so groß, wie sie sich ´s eingebildet haben.³²⁶ Es ist überraschend, dass von vielen später vergessen worden ist, dass sie anfangs nicht mehr wollten und später der Ansicht waren, sie seien doch von Anfang an die Träger der Idee gewesen, und das waren sie halt wirklich nicht, das waren sie zu dem Zeitpunkt auch offen und ehrlich nicht.³²⁷“

Das antiteater war eine Utopie, gemeinsames Zusammenleben und Produzieren ein schöner Traum. Fassbinder gestand sich lange das Scheitern dieser Utopie nicht ein. Obwohl man noch eine Zeit lang unter dem Namen antiteater weitermachte, war unmerklich aus der Underground-Bühne antiteater die Fassbinder-Truppe geworden, die von den Intendanten in die Stadt- und Staatstheater geholt wurde. Man wolle den Kunstkonsumenten an den Tisch bitten und ihm dann die erwarteten Leckerbissen vorenthalten, legitimierte Peer Raben den Szenenwechsel.³²⁸

Fassbinders Schauspieler wollten sich ab einem gewissen Zeitpunkt von ihm emanzipieren (Herrmann, Schygulla, Brem, Kaufmann): Vor allem wollten sie nicht mehr Fassbinders Klischee Ihrer Persönlichkeiten darstellen, die er in ihnen sehen wollte. So war der Stil, in dem Fassbinder seine Figuren zeichnete und in dessen Ergebnis auch ein großer Teil seines Erfolges begründet lag, einer der wichtigsten Gründe des Scheiterns der Utopie antiteater. Im System Fassbinder kamen manche Schauspieler besser, manche eher schlecht weg, wie zum Beispiel „Irm Herrmann, die meist eine hysterische, erzkonservative, bürgerliche Zicke zu geben hatte während Schygulla mehr den Glamour zu verkörpern hatte. Andere wie Kurt Raab gaben mit geradezu masochistischer Wollust den spießigen Kleinbürger, was Fassbinder, der solche Selbstentblößung ja zumindest angestiftet hatte, im Ergebnis widerlich und eigentlich fast eklig fand. Diese Methode, die er später mit Perfidie perfektionierte, barg Sprengstoff: Unfrieden, Konflikte und heftige Kräche waren vorprogrammiert, und doch

³²⁶ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 88

³²⁷ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 87

³²⁸ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 43f

verstand es Fassbinder, die Gruppenmitglieder an sich zu binden. Fassbinder bestimmte die Projekte und macht die Besetzung und die Erfolge mehrten vor allem seinen Ruhm.³²⁹ Der Erfolg des Kollektivs stärkte aber dann wieder das Gruppengefühl, weil man dann doch erkannte das nicht die einzelnen Personen etwas Besonderes waren, sondern dass besondere an ihnen war die Gruppe.³³⁰

„Das ist ja das spannende an der Gruppe, das sie eine war, trotzdem. Und zwar wirklich nur weil zwei Leute es wollten (Raben/RWF). Das ist der Witz von der Gruppe, und darum war sie auch keine.“³³¹

Als Fassbinder durch seinen gestiegenen Bekanntheitsgrad die Möglichkeit hatte mit anderen, renommierteren Schauspielern zu arbeiten, waren viele neidisch. Der Eindruck, Fassbinder würde seine Mitarbeiter einfach fallen lassen, sobald er sie nicht mehr bräuchte, oder bessere zur Verfügung hatte, lässt sich nicht von der Hand weisen. Zumal er oft auch Menschen besetzte, zu denen er zu diesem Zeitpunkt eine Beziehung sexueller Natur unterhielt. Filme machen funktioniert in unserer Gesellschaft stärker noch als Theater nicht in einer flachen Hierarchie sondern braucht klare hierarchische Strukturen von oben nach unten. Jeder muss seine Profession beherrschen und seinen Aufgabenbereich abdecken. Am Set wird nichts entstehen, wenn jeder gleichberechtigt über den Stil einer jeden einzelnen Szene mitdiskutieren kann. Das es zwar durchaus möglich war gemeinsam ein Konzept zu erarbeiten, hatte nichts damit zu tun, dass einer bei der Umsetzung dieses Konzepts die Fäden in der Hand halten muss, zumindest als eine Art Oberspielleiter, der die Gesamtvorgänge im Überblick behält. Diesem Umstand geschuldet, gab Fassbinder seine Utopie vom Leben und Arbeiten in einer Kommune auf. Er distanzierte sich mit „Händler der vier Jahreszeiten“ ab dann auch durch die Neugründung der Produktionsfirma „Tango Film“, die den „Händler“ produzierte, deutlich vom antiteater. Alle Filme davor wurden von der Produktionsfirma „antiteater-X-Film“ produziert, deren Zusammensetzung sich aus dem Ensemble generierte. Die Neugründung einer Produktionsfirma war auch zwingend erforderlich gewesen, da die antiteater-X-Film-Produktionsfirma „nie im Handelsregister als GmbH eingetragen wurde. Dies hatte ein finanzielles Chaos zur Folge und nach der Auflösung des antiteater, und der Gründung der Tango-Film, hielt sich das Finanzamt an das berühmteste Mitglied des antiteaters: RWF. Es war ein finanzielles Chaos entstanden: Zum einen durch die Schulden des antiteaters, die Fassbinder alleine zu tragen hatte. Zum anderen auch durch die Prämie des

³²⁹ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 53f

³³⁰ Vgl. Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 121

³³¹ Fischer, Fassbinder über Fassbinder, S. 92

Bundesfilmpreises für „Katzelmacher“. Das Geld verwendete RWF wohl gleich mehrfach³³² und ob ihm bewusst war, dass er diese Gelder nur einmal ausgeben konnte, bleibt unbeantwortet. Durch die kurzen Intervalle zwischen den Produktionen und mit dem Versprechen des Geldes im Rücken, dass ja erst dann ausbezahlt werden würde, wenn der zu produzierende Film reale Kosten aufwarf, konnte Fassbinder seine ersten 10 Filme in so kurzer Zeit produzieren. Doch Ende 1970 kam, höchstwahrscheinlich durch Fassbinders zunehmende Popularität und die Aussicht auf Steuereinnahmen, dann das Finanzamt und die Geldblase platze. Noch Jahre später wird RWF die Schulden des antiteaters alleine abbezahlen.³³³

Im September 1970 setzte Fassbinder dann dem Treiben des Kollektivs einen eigenen Schlusspunkt mit dem Film „Warnung vor einer heiligen Nutte“. In diesen vorangegangenen eineinhalb Jahren, von Mitte 1969 bis Ende 1970 hatte Fassbinder mit seiner antiteater-Truppe 10 Filme, zwei Hörspiele und 4 Theaterstücke erarbeitet.³³⁴ Von November 1970³³⁵ (Dreharbeiten zu „Pioniere in Ingolstadt“) bis zum August 1971³³⁶ (Dreharbeiten zu „Händler der vier Jahreszeiten“) hatte Fassbinder dann keinen einzigen Drehtag. Die 10 Monate zuvor waren es Drehtage für insgesamt zehn Filme. Hinzu kamen noch all die Theaterpremieren. Nachdem die gemeinsame Wohnung aufgelöst war und nach dem Ende der Truppe verteilten sich die Splitter der antiteater-Bombe über die nächsten vier Jahrzehnte in der deutschen Kulturlandschaft.

Resümee

Die unglaubliche Fülle an Produktionen die während dieser 3 Jahre durch Fassbinder und andere am antiteater entstanden, ist bis heute unerreicht. Welcher Regisseur kann von sich behaupten, er hätte in einem Jahr 6 Spielfilme und ebenso viele Theaterstücke inszeniert und für alle samt die Bücher, oder Bearbeitungen geliefert. Fassbinder hat 14 Jahre lang wichtige Ereignisse in der jüngeren deutschen Geschichte kommentiert und ohne Rücksicht kritisiert. Viele seiner Filme sind Zeitlos. Der von ihm mit angeschobene Filmverlag der Autoren, entwickelte sich im Laufe der Jahre zu einem Netzwerk von Filmemachern des neuen deutschen Films in der ganzen BRD. Fassbinder, der sehr an der Psychoanalyse interessiert war, erklärte seine

³³² Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 51

³³³ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 51

³³⁴ Vgl. Töteberg, Rainer Werner Fassbinder, S. 50

³³⁵ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 160

³³⁶ Jansen & Schütte, Reihe Film 2, S. 160

Schaffenswut mit einer Art von Geisteskrankheit.³³⁷ Harry Baer berichtet davon, dass Fassbinder nie mehr als 3 bis 4 Stunden schlafen konnte. Auch weil er Permanent etwas abarbeiten musste. Schon während der antiteater-Zeit bekämpfte Fassbinder diese Schlaflosigkeit mit starken Schlaftabletten.³³⁸

Es ist äußerst unbefriedigend das antiteater und die Filme bis zu „Warnung vor einer heiligen Nutte“ als das Frühwerk von Fassbinder zu bezeichnen. Vielmehr hätte die Zeit vom antiteater bis zur Mammut-Produktion „Berlin Alexanderplatz“ die erste Schaffensperiode im Leben von Fassbinder sein können. Vielleicht hätte er sein Alter Ego Franz Biberkopf ablegen können und sich entfernt von den immer wieder ähnlichen Beziehungsproblemen zwischen Männern, oder Männern und deren Frauen, im Kontext einengender Gesellschaftssysteme. Probleme die ihm abgearbeitet erschienen, wie Harry Baer über die Produktionszeit von „Berlin Alexanderplatz“ zu berichten weiß.

Die Postproduktion seines letzten Films „Querelle“ konnte er nicht mehr begleiten. Der Tod am 10. Juni 1982 in München mit 37 Jahren kam für den Filmemacher viel zu früh. Eine Stunde vor seinem geschätzten Todeszeitpunkt hatten Harry Baer und Fassbinder noch telefoniert: Fassbinder arbeitete, klang entspannt. Der Fernseher lief. Man unterhielt sich über kommende Projekte. Alles war wie immer.³³⁹

³³⁷ Vgl. Interview „Fassbinder 1977“

³³⁸ Vgl. Interview mit Harry Baer, „Alter Ego“ von R. Fischer

³³⁹ Vgl. Interview mit Harry Baer, „Alter Ego“ von R. Fischer

Literatur- und Quellenverzeichnis

TÖTEBERG Michael: Rainer Werner Fassbinder. HG.: Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, Reineck bei Hamburg; Hamburg 2002

JANSEN Peter W., SCHÜTTE Wolfram: Reihe Film 2, Rainer Werner Fassbinder. Mit Beiträgen von Yaak Karsunke, HG.: Carl Hanser Verlag; München 1974

FISCHER Robert: Fassbinder über Fassbinder. HG.: Rainer Werner Fassbinder Foundation, Berlin / Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 2004 – Grundlage ist das Interview von Corinna Brocher u a

Interviews:

Interview mit Irm Herrmann bei einer Fassbinder-Retrospektive 1992. Enthalten auf der DVD „Katzelmacher“, Erschienen im Arthaus - Verlag

Interview mit Hansi Hirschmüller bei einer Fassbinder-Retrospektive 1992. Enthalten auf der DVD „Händler der vier Jahreszeiten“, Erschienen im Arthaus – Verlag

Interview mit Harry Baer. Aus der Dokumentation „Alter Ego: Harry Baer über Rainer Werner Fassbinder“, Erschienen im Arthaus - Verlag

Interview mit Fassbinder: „Rainer Werner Fassbinder, 1977“. Enthalten auf der DVD „Fontane Effi Briest“, Erschienen im Arthaus – Verlag

Internet:

http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm#leonce

<http://www.cinemagay.it/autori/frw/F4%20-%20tutto%20il%20teatro.htm>

<http://www.br-online.de/kultur/film/rainer-werner-fassbinder-DID1198073379969/index.xml>

http://de.wikipedia.org/wiki/Deutsche_Notstandsgesetze

<http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.muenchen-rudolf-waldemar-brem:-fassbinders-maskottchen.5d661cab-95d8-4d85-a74d-bf4df8300bb3.html>

http://archiv.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/1969/01_jahresblatt_1969/01_Jahresblatt_1969.html

<http://www.volkerschloendorff.com/movies/baal/>

<http://www.inhaltsangabe.de/sophokles/antigone/>

http://de.wikipedia.org/wiki/Leonce_und_Lena

http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm

http://de.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_Bruckner

http://de.wikipedia.org/wiki/Pioniere_in_Ingolstadt

<http://www.osz-wiso.de/typo/index.php?id=312>

http://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6nig_Ubu

http://www.suhrkamp.de/theater_medien/hilferufe-peter_handke_100243.html

http://de.wikipedia.org/wiki/The_Beggar%27s_Opera

http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_einzeln/f_einzeln/fassbinder/fassbinder_k-liebe_ist_kaelter_als_der_tod.htm

http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_einzeln/f_einzeln/fassbinder/fassbinder_a-b/amerik_soldat.htm

http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_einzeln/f_einzeln/fassbinder/fassbinder_f-g/goetter_der_pest.htm

<http://www.imdb.com/title/tt0062381/>

<http://www.imdb.de/title/tt0061429/releaseinfo>

<http://www.imdb.de/title/tt0063997/>

<http://www.imdb.com/title/tt0059903/>

<http://www.imdb.de/title/tt0338965/>

<http://www.imdb.de/title/tt0065440/>

Tabelle 1: Produktionen des Action-Theaters und antiteaters, chronologisch

	Stück	Premiere (bzw. Produktionszeit)	Mitwirkende
1	Theater „Antigone“	20.08.1967 , Action-Theater, München	Buch: Peer Raben nach einem Text von Sophokles Regie: Peer Raben Schauspieler: Kurt Raab, Marite Greiselis (ersetzt durch Hanna Schygulla), Ursula Strätz, Heiner Schoof, Lilith Ungerer, Anatol von Gardner (ersetzt durch RWF)
2	Theater „Leonce und Lena“	03.11.1967 , Action-Theater, München	Buch: Georg Büchner Regie: Peer Raben, RWF, Kirstin Peterson, Ursula Strätz Schauspieler: Kristin Peterson, Peer Raben, Kurt Raab, Ursula Strätz, RWF, Horst Tießler, R.W. Brem
3	Theater „Verbrecher“	19.12.1967 , Action-Theater, München	Buch: Bearbeitung von RWF nach Ferdinand Bruckner Regie: RWF Schauspieler: Ursula Strätz, Peer Raben, Rudolf Waldemar Brem, RWF
4	Theater „Zum Beispiel Ingolstadt“	18.02.1968 , Action-Theater im Bühner-Theater, München	Buch: Bearbeitung RWF nach einem Stück von Marieluise Fleißer Regie: RWF, Peer Raben Schauspieler: RWF, Kurt Raab, Rudolf Waldemar Brem, Hanna Schygulla, Lilith Ungerer, Günter Kräa
5	Theater „Krankheit der Jugend“ & „Katzelmacher“	Doppelpremiere, 07.04.1968 , Action-Theater, München	<u>„Krankheit der Jugend“</u> nach F. Bruckner; Bearbeitung & Regie: Jean-Marie Straub <u>„Katzelmacher“</u> Buch: RWF; Regie: RWF, Peer Raben Schauspieler: Kirstin Peterson, Doris Mattes, Irm Hermann, Lilith Ungerer, Ingrid Caven, Hans Hirschmüller, RWF, Peter Moland, Gunter Kräa, Peer Raben

6	Theater „Axel Caesar Haarmann“	26.04.1968 , <i>Action-Theater</i> , München	<p>Buch: RWF und Ensemble Regie: RWF Schauspieler: RWF, Peer Raben, Irm Hermann, Horst Tießler, Gisela Otto, Gunther Kräã, Ursula Strätz, Rudolf Waldemar Brem</p>
7	Theater „Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wurde“	10.07.1968 , <i>antiteater</i> , <i>Akademie der Künste</i> , <i>München</i> (6. Werkraumwochen)	<p>Buch: Peter Weiss Regie: RWF, Jörg Schmitt Schauspieler: Rainer Werner Fassbinder, Peer Raben, Irm Hermann, Horst Tießler, Gisela Otto, Gunther Kräã, Ursula Strätz, Rudolf Waldemar Brem</p>
8	Theater „Orgie Ubu“	02.08.1967 , <i>antiteater</i> , München, Hinterzimmer Kneipe „Witwe Bolte“	<p>Buch: Bearbeitung von RWF nach Alfred Jarrys Regie: RWF Schauspieler: RWF, Peer Raben, Lilith Ungerer, Ladia Gades, Rudolf Waldemar Brem, Günter Kräã, Peter Molland, Kurt Raab</p>
9	Theater „Iphigenie auf Tauris“	25.10.1968 , <i>antiteater</i> , München, Hinterzimmer Kneipe „Witwe Bolte“	<p>Buch: RWF nach Johann Wolfgang von Goethe Regie: RWF Musik: Peer Raben / Gottfried von Hüngsberg Schauspieler: Rita Buser, Hartmut Solinger, Charly Brocksieper, Reinhold Gruber, Peer Raben, Rudolf Waldemar Brem, RWF</p>
10	Theater „Hilferufe“	17.11.1968 , <i>antiteater</i> , München, Hinterzimmer Kneipe „Witwe Bolte“	<p>Buch: Peter Handke Regie: Peer Raben Schauspieler: RWF und das antiteater</p>
11	Theater „Ajax“ & „Der amerikanische Soldat“	Doppelpremiere 09.12.1968 , <i>antiteater</i> , München, Hinterzimmer Kneipe „Witwe Bolte“	<p>„<u>Ajax</u>“ Buch: RWF nach Sophokles Regie: RWF, Peer Raben Schauspieler: Rita Buser, Dagmar Kreiner, Charly Brocksieper, Reinhold Gruber, Kurt Raab, R.W. Brem, Günther Kräã, Harmut Solinger</p>

			<p><u>„Der amerikanische Soldat“</u></p> <p>Buch: RWF</p> <p>Regie: RWF, Peer Raben</p> <p>Schauspieler: RWF, Peer Raben, Kurt Raab</p>
12	Theater „Iphigenie auf Tauris“	24.12.1968 , <i>Forum Theater</i> , Berlin - Gastspiel auf Einladung des Intendanten F. Burckner	<p>Buch: RWF nach Johann Wolfgang von Goethe</p> <p>Regie: RWF</p> <p>Schauspieler: Irm Hermann, RWF, Peer Raben, Kurt Raab, R.W. Brem</p>
13	Theater „Die Bettleroper“	01.02.1969 , <i>antiteater</i> , München, Hinterzimmer Kneipe „Witwe Bolte“	<p>Buch: RWF nach John Gay</p> <p>Regie: RWF</p> <p>Schauspieler: Kurt Raab, Peer Raben, RWF, Hanna Schygulla, Ingrid Caven, Ursula Strätz, Irm Hermann, R.W. Brem</p>
14	Theater „Paradise sorry now“	17.03.1969 , <i>antiteater</i> , München, Hinterzimmer Kneipe „Witwe Bolte“	<p>Buch: RWF</p> <p>Regie: Peer Raben</p> <p>Schauspieler: Hanna Schygulla, Kurt Raab, Hans Hirschmüller, R.W. Brem, Gunther Krää, Irm Herrmann</p>
15	Dreharbeiten zu „Liebe ist Kälter als der Tod“	Dreharbeiten: April 1969 (24 Drehtage) in München und Umgebung Premiere: 26.06.1969, Berlinale	<p>Buch: RWF</p> <p>Regie: RWF</p> <p>Mitwirkende: <i>Darsteller:</i> Ulli Lommel, Hanna Schygulla, RWF, Hans Hirschmüller, Karin Schaeke, Peter Berling, Hannes Gromball, Gisela Otto, Ingrid Caven, Ursula Strätz, Irm Hermann, Les Olvides, Will Rabenbauer, Peter Moland, R.W. Brem, Kurt Raab, u.a.; <i>Kamera:</i> Dietrich Lohmann; <i>Schnitt:</i> Franz Walsch (d.i. RWF); <i>Musik:</i> Peer Raben; <i>Ausstattung:</i> Lommel/RWF; <i>Produktion:</i> antiteater-X-Film, <i>Kosten:</i> ca. 95.000 DM</p>

16	Theater: „Anarchie in Bayern“	14.06.1969, antiteater, Gastspiel bei den 6. Münchner Werkraum- Wochen der Münchner Kammerspiele	Buch: RWF Regie: RWF, Peer Raben Schauspieler: Monika Klein, Kurt Raab, Doris Mattes, Hansi Hirschmüller, Irm Hermann, Peer Raben, Carla Aulaulu, Ursula Strätz, Reinhold Gruber, RWF, Ingrid Caven, Rita Buser, Jochen Pinkert
17	Theater „Don Carlos after Schiller“ & „Gewidmet Rosa von Praunheim“	Doppelpremiere 17.07.1969, <i>antiteater</i> , München Hinterzimmer Kneipe „Witwe Bolte“	„Don Carlos after Schiller“ Buch und Regie: Kurt Raab nach Schiller „Gewidmet Rosa von Praunheim“ Buch: RWF Regie: RWF Schauspieler: Peter Moland, Lilith Ungerer
18	Dreharbeiten zu „Katzelmacher“	Dreharbeiten: August 1969 (9 Drehtage Drehzeit) in München Premiere: 8.10.1968, Filmwoche Mannheim	Buch: RWF Regie: RWF Mitwirkende: <i>Darsteller:</i> Hanna Schygulla, Lilith Unterer, Elga Sorbas, Doris Mattes, RWF, R.W. Brem, Hans Hirschmüller, Garry Baer, Peter Moland, Hannes Gromball, Irm Hermann, Katrin Schaake; <i>Kamera:</i> Dietrich Lohmann; <i>Schnitt:</i> Franz Walsch; <i>Musik:</i> Peer Raben; <i>sstattung:</i> RWF; <i>Produktion:</i> antiteater-X-Film; <i>Kosten:</i> ca. 80.000DM
19	Theater „Das Kaffeehaus“	10.09.1969, Stadttheater Bremen 13.10.1969, antiteater, München, Hinterzimmer Kneipe „Witwe Bolte“	Buch: RWF nach einem Stück von Carlo Goldoni Regie: RWF und Peer Raben Schauspieler: <i>In Bremen:</i> Brigitte Janner, Margit Carstensen, Ute Uellner, Hermann Faltis, Michael König, Georg Martin Bode, Jan-Geerd Buss, Uwe Karsten Koch, Hans Hirschmüller <i>In München:</i> antiteater-Ensemble

20	Dreharbeiten zu „Götter der Pest“	Dreharbeiten: Oktober/November 1969 (5 Wochen) in München und Dingolfing Premiere: 04.04.1970, Wien, Viennale	Buch: RWF Regie: RWF Mitwirkende: <i>Darsteller:</i> Harry Baer, Hanna Schygulla, Margarethe von Trotta, Günther Kaufmann, Carla Aulaulu, Ingrid Caven, Jan George, Marian Seidowski, Yaak Karsunke, Mich Cochina, Hannes Gromball, Lilith Ungerer, Katrin Schaake, Lilo Pempeit, RWF u.a.: <i>Kamera:</i> Dietrich Lohmann; <i>Schnitt:</i> Franz Walsch; <i>Musik:</i> Peer Raben; <i>Ausstattung:</i> Kurt Raab; <i>Produktion:</i> Antiteater-X-Film; <i>Kosten:</i> ca. 180.000 DM
21	Theater „Werwolf“	19.12.1969, Forum Theater, Berlin	Buch: RWF und Harry Baer Regie: RWF Schauspieler: Kurt Raab, Lilith Ungerer, Irm Hermann, Peter Moland, Harry Baer
22	Dreharbeiten zu „Warum läuft Herr R. Amok?“	Dreharbeiten: Dezember 1969 (13 Drehtage) in München Premiere: 28.06.1970, Berlin, Filmfestspiele	Buch: Improvisationsvorlage von RWF und Michael Fengler Regie: RWF und Michael Fengler Mitwirkende: <i>Darsteller:</i> Kurt Raab, Lilith Ungerer, Amadeus Fengler, Franz Maron, Harry Baer, Peter Moland, Lilo Pempeit, Hanna Schygulla, Herr und Frau Sterr, Peer Raben Carla Aulaulu, Eva Pampuch, Ingrid Caven, Doris Mattes, Irm Hermann, Hannes Gromball, Peter Hamm, Jochen Pinkert, Eva Madelung; <i>Kamera:</i> Dietrich Lohmann; <i>Schnitt:</i> Franz Walsch und Michael Fengler; <i>Musik:</i> „Geh´ nicht vorbei“ von Christina Anders; <i>Ausstattung:</i> Kurt Raab; <i>Produktion:</i> antiteater, hergestellt von Maran-Film (im Auftrag des SDR); <i>Kosten:</i> ca. 135.000 DM
23	Dreharbeiten zu „Rio das Mortas“	Dreharbeiten: Januar 1970 (20 Drehtage) in München Premiere: 15.02.1971 (ARD)	Buch: RWF (nach einer Idee von Volker Schlöndorff) Regie: RWF Mitwirkende: <i>Darsteller:</i> Hanna Schygulla, Michael König, Günther Kaufmann, Katrin Schaake, Joachim von Mengershausen, Lilo Pempeit, Franz Maron, Harry Baer, Marius Aicher, Carla Aulaulu, Walter Sedlmayr, Ulli Lommel, Monika Stadler, Hanna Axmann-Rezzori, Ingrid Caven, Kerstin Dobbertin, Magdalena Montezuma, Elga Sorbas, Kurt Raab, R.W. Brem, Carl Amery, RWF, Eva Pampuch; <i>Kamera:</i>

			Dietrich Lohmann; <i>Schnitt</i> : Thea Eymész; <i>Musik</i> : Peer Raben; <i>Ausstattung</i> : Kurt Raab; <i>Produktion</i> : Janus Film und Fernsehen / Antiteater-X-Film; <i>Kosten</i> : ca. 125.000 DM
24	Dreharbeiten zu „Das Kaffeehaus“	Dreharbeiten: Februar 1970 (10 Drehtage) in Köln (Studio) Premiere : 18.05.1970 (WDR)	Buch : RWF nach Carlo Goldoni Regie : RWF Mitwirkende : <i>Darsteller</i> : Margit Carstensen, Ingrid Caven, Hanna Schygulla, Kurt Raab, Harry Baer, Hans Hirschmüller, Günther Kaufmann, R.W. Brem, Peer Raben, <i>Kamera</i> : Dietbert Schmitt / Manfred Forster; <i>Musik</i> : Peer Raben; <i>Ausstattung</i> : Wilfriede Minks; <i>Produktion</i> : WDR Köln;
25	Dreharbeiten zu „Whity“	Dreharbeiten: April 1970 (20 Drehtage) in Almeria, Spanien Premiere : 02.07.1971, Berlin, Filmfestspiele	Buch : RWF Regie : RWF Mitwirkende : <i>Darsteller</i> : Günther Kaufmann, Hanna Schygulla, Ulli Lommel, Harry Baer, Katrin Schaake, Ron Randell, Thomas Blanco, Stefano Capriati, Elaine Baker, Mark Savage, Helga Ballhaus, Kurt Raab, RWF; <i>Kamera</i> : Michael Ballhaus; <i>Schnitt</i> : Thea Eymész / Franz Walsch; <i>Musik</i> : Peer Raben; <i>Ausstattung</i> : Kurt Raab; <i>Produktion</i> : Atlantis Film / Antiteater-X-Film; <i>Kosten</i> : ca. 680.000 DM
26	Dreharbeiten zu „Die Niklashauser Fahrt“	Dreharbeiten: Mai 1970 (20 Drehtage) in München Premiere : 26.10.1970 (WDR)	Buch : RWF und Michael Fengler Regie : RWF und Michael Fengler Mitwirkende : <i>Darsteller</i> : Michael König, Michael Gordon, RWF, Hanna Schygulla, Walter Sedlmayr, Margit Carstensen, Franz Maron, Kurt Raab, Günther Rupp, Karl Scheydt, Günther Kaufmann, Siggie Graue, Michael Fengler, Ingrid Caven, Elga Sorbas, Carla Aulaulu, Peer Raben, Peter Berling, Magdalena Montezuma; <i>Kamera</i> : Dietrich Lohmann; <i>Schnitt</i> : Thea Eymész; <i>Musik</i> : Peer Raben, Amon Düül II; <i>Ausstattung</i> : Kurt Raab; <i>Produktion</i> : Janus Film und Fernsehen (im Auftrag des WDR); <i>Kosten</i> : ca. 550.000 DM
27	Dreharbeiten zu „Der amerikanische Soldat!“	Dreharbeiten: August 1970 (15 Drehtage) in München Premiere : 09.10.1970,	Buch : RWF Regie : RWF Mitwirkende : <i>Darsteller</i> : Karl Scheydt, Elga Sorbas, Jan George, Margarethe von

		Filmwoche Mannheim	Trotta, Hark Bohm, Ingrid Caven, Eva Ingeborg Scholz, Kurt Raab, Marius Aicher, Gustl Datz, Marquard Bohm, RWF, Katrin Schaake, Ulli Lommel, Irm Hermann; <i>Kamera</i> : Dietrich Lohmann; <i>Schnitt</i> : Thea Eymész; <i>Musik</i> : Peer Raben; <i>Ausstattung</i> : Kurt Raab; <i>Produktion</i> : antiteater; <i>Kosten</i> : ca. 280.000 DM
28	Dreharbeiten zu „Warnung vor einer heiligen Nutte“	Dreharbeiten: September 1970 (22 Drehtage) in Sorrent, Neapel & Kampanien, Italien Premiere : 28.08.1971, Venedig, Biennale	Buch : RWF Regie : RWF Mitwirkende : <i>Darsteller</i> : Lou Castel, Eddie Constantine, Hanna Schygulla, Marquard Bohm, RWF, Ulli Lommel, Katrin Schaake, Benjamin Lev, Monika Teuber, Margarethe von Trotta, Gianni di Luigi, R.W. Brem, Herb Andress, Thomas Schieder, Kurt Raab, Hannes Fuchs, Marcella Michelangeli, Ingrid Caven, Harry Baer, Magdalena Montezuma, Werner Schroeter, Karl Scheydt, Tanja Constatine, Maria Novelli, Enzo Monteduro, Achmed Em Bark, Michael Fengler, Burghard Schlicht, Dick Randall, Peter Berling, Tony Bianchi, Renato dei Laudadio, Gianni Javarone, Peter Gauhe, Marcello Zucche; <i>Kamera</i> : Michael Ballhaus; <i>Schnitt</i> : Franz Walsch, Thea Eymész; <i>Musik</i> : Peer Raben; <i>Ausstattung</i> : Kurt Raab; <i>Produktion</i> : Antiteater-X-Film / Nova International, Rom; <i>Kosten</i> : ca. 1.100.000 DM
29	Dreharbeiten zu „Pioniere in Ingolstadt“	Dreharbeiten: November 1970 (25 Drehtage) in Landberg-Lech & München Premiere : 19.05.1971 (ZDF)	Buch : RWF nach dem Stück von Marieluise Fleißer Regie : RWF Mitwirkende : : <i>Darsteller</i> : Hanna Schygulla, Harry Baer, Irm Hermann, R. W. Brem, Walter Sedlmayr, Klaus Löwitsch, Günther Kaufmann, Carla Aulaulu, Elga Sorbas, Burghard Schlicht, Gunther Kräã; <i>Kamera</i> : Dietrich Lohmann; <i>Schnitt</i> : Thea Eymész; <i>Musik</i> : Peer Raben; <i>Ausstattung</i> : Kurt Raab; <i>Produktion</i> : Janus Film und Fernsehen / antiteater (im Auftrag des ZDF); <i>Kosten</i> : ca. 550.000 DM

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname